

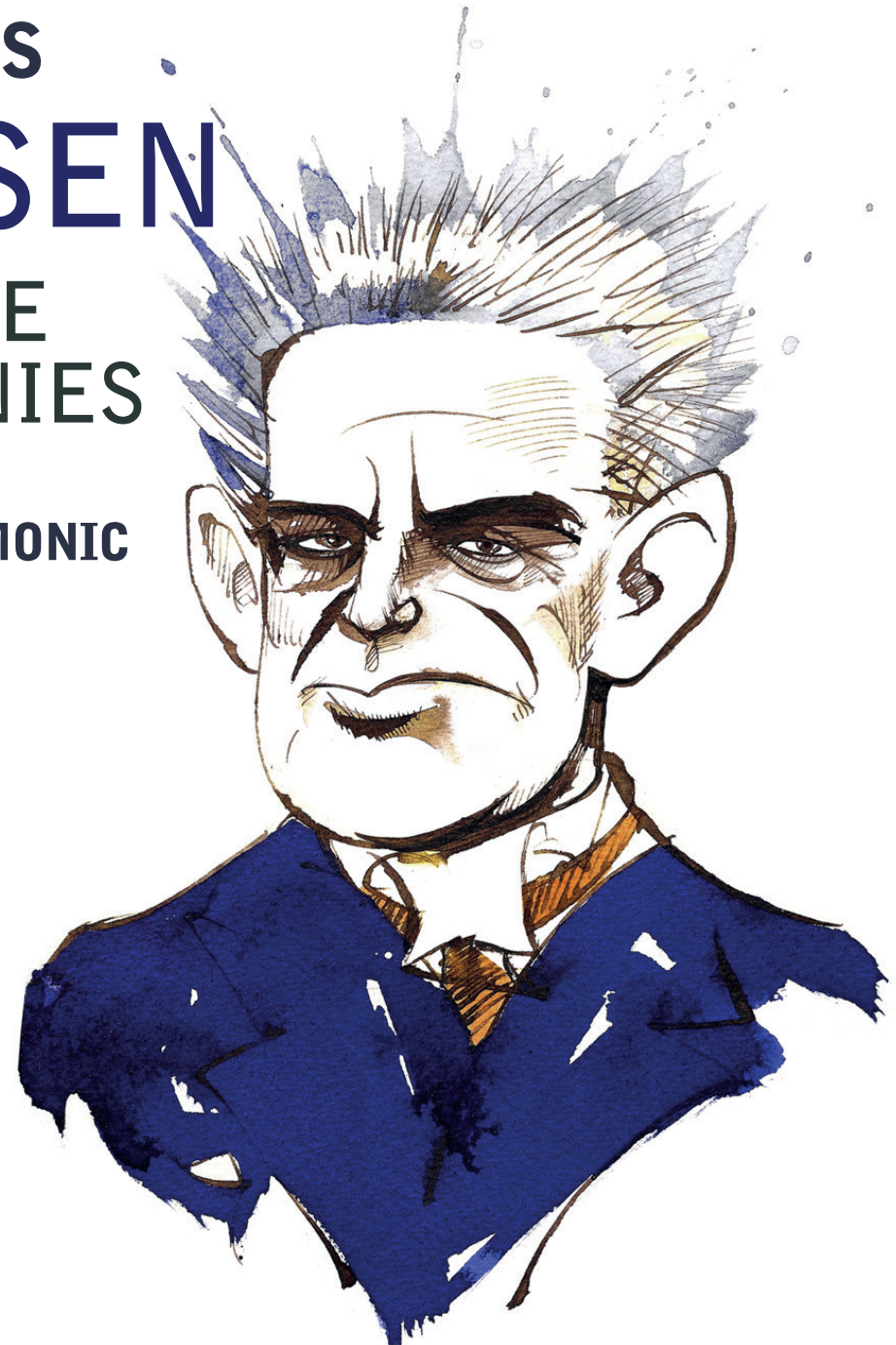
CHANDOS

JOHN STORGÅRDS
CONDUCTS

NIELSEN

**COMPLETE
SYMPHONIES**

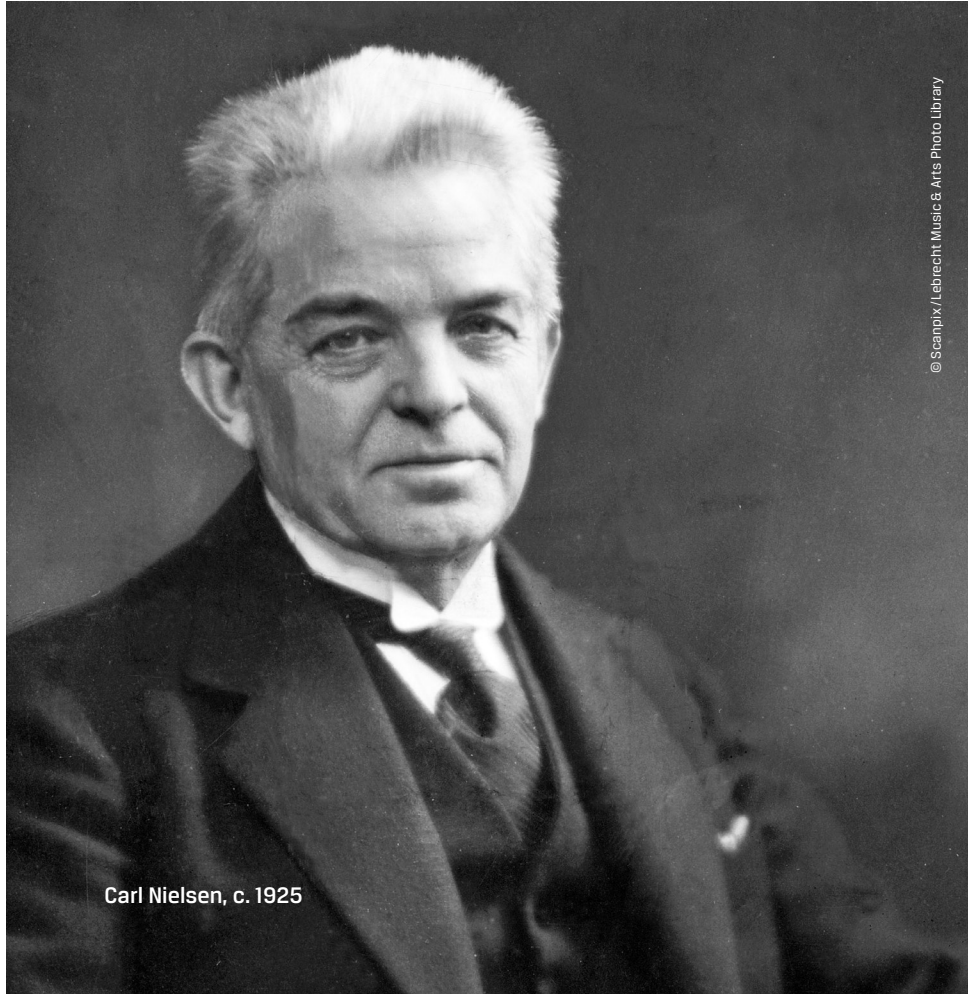
BBC PHILHARMONIC



BBC
RADIO



90-93FM



Carl Nielsen, c. 1925

© Scampix / Lebrecht Music & Arts Photo Library

Carl Nielsen (1865 – 1931)

COMPACT DISC ONE

Symphony No. 1, Op. 7, FS 16 (1891 – 92)*

33:20

in G minor • in g-Moll • en sol mineur

- | | | | |
|---|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 1 | I | Allegro orgoglioso – Poco meno mosso – Molto tranquillo –
Assai più vivo del Tempo I –
Tempo I – A tempo, ma un poco sostenuto – Molto tranquillo –
Allegro molto – Stretto | 9:35 |
| 2 | II | Andante – Tranquillo | 6:28 |
| 3 | III | Allegro comodo – Risoluto – Andante sostenuto –
Tempo I (Allegro) – Andante sostenuto – Molto tranquillo –
Allegro assai | 8:00 |
| 4 | IV | Finale. Allegro con fuoco – Poco tranquillo – Più vivo –
Tempo I – Poco tranquillo – Allegro molto | 9:01 |

Symphony No. 2, Op. 16, FS 29 'The Four Temperaments'

(1901 - 02)*

33:09

(*De fire Temperamenter*)

- | | | |
|---|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| 5 | I Allegro collerico - A tempo ma tranquillo - Poco moto -
Tempo I - Briosio - A tempo ma molto tranquillo -
Poco più (stretto) | 9:47 |
| 6 | II Allegro comodo e flemmatico | 4:12 |
| 7 | III Andante malinconico - Poco largamente -
Tempo I - Un pochettino più mosso - Tempo I | 11:56 |
| 8 | IV Allegro sanguineo - Adagio molto - Tempo I - Marziale | 6:58 |
| | | TT 66:44 |

COMPACT DISC TWO

Symphony No. 3, Op. 27, FS 60 'Sinfonia espansiva'

(1910 - 11)*†

37:57

- | | | |
|---|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 1 | I Allegro espansivo - Molto tranquillo - Un pochettino meno -
Tempo I - Tranquillo - Tranquillo | 12:31 |
| 2 | II Andante pastorale - A tempo, tranquillo - Un poco di più animato -
Tempo I, ma molto tranquillo - Adagio - Tranquillo | 9:05 |
| 3 | III Allegretto un poco - [] - Tempo I - Tranquillo | 6:31 |
| 4 | IV Finale. Allegro - [] - Tempo I - Un poco allargando | 9:34 |

Symphony No. 4, Op. 29, FS 76 'The Inextinguishable'

(1914 – 16)[‡]

35:08

(Det Uudslukkelige)

Paul Turner timpani

Geraint Daniel timpani

5	Allegro – A tempo ma tranquillo – Un pochettino di più – Tranquillo – Risoluto e giusto – Tempo I – Pesante ma glorioso – Poco più vivo – Con fuoco – Molto tranquillo – Tempo I – Poco allegretto –	11:31
6	A tempo [Poco allegretto] – A tempo ma tranquillo –	4:27
7	Poco adagio quasi andante – Con fuoco – Poco a poco tranquillo – Poco adagio – Molto tranquillo – Un poco agitato – Tempo I – Un poco agitato – Tempo I – Agitato un poco – Adagio – Un poco più vivo, ma pesante – Più lento – Un poco più vivo, ma tenuto – Con anima –	10:27
8	Allegro – Stabilimento – Poco pesante – Glorioso – Più mosso – Tempo giusto	8:42
		TT 73:20

COMPACT DISC THREE

Symphony No. 5, Op. 50, FS 97 (1921 – 22)* 36:00

John Bradbury clarinet

Paul Patrick side drum

1	I	Tempo giusto – Tranquillo – [] – Tranquillo –	10:11
2		Adagio – Tranquillo	9:29
3	II	Allegro – Un poco di più –	6:14
4		Presto –	3:04
5		Andante poco tranquillo –	3:57
6		Allegro (Tempo I)	2:55

Symphony No. 6, FS 116 'Sinfonia semplice' (1924 – 25)[§] 35:18

7	I	Tempo giusto – Allegro appassionato – Lento, ma non troppo – Tempo I (tempo giusto) – Tranquillo – Più lento – Molto tranquillo	13:45
8	II	Humoreske. Allegretto – Allegro – Poco a poco tranquillo – Tempo I	4:07
9	III	Proposta seria. Adagio – Molto tranquillo	6:22

- 10 IV Tema med Variationer
Allegro –
Tema. Allegretto un poco –
Variation 1 –
Variation 2. Allegretto quasi andantino – Più vivo –
Tempo I – Più vivo – Tempo I –
Variation 3. Più vivo –
Variation 4 –
Variation 5. Brioso –
Variation 6. Tempo di valse –
Variation 7 –
Variation 8. Molto adagio – Un poco di più – Molto adagio –
Variation 9. Tempo di tema (allegretto un poco) –
Fanfare

10:49
TT 71:34

Gillian Keith soprano[†]

Mark Stone baritone[†]

BBC Philharmonic

Yuri Torchinsky* · Igor Yuzefovich[†] · Zoë Beyers^S leaders

John Storgårds

Carl Nielsen: Complete Symphonies

Introduction

The childhood of Carl Nielsen (1865–1931), so eloquently evoked in the memoirs which he published after his sixtieth birthday, played a formative role in his musical personality on many levels. It gave him enduring respect for the values of ordinary country folk, delight in the endless variety of nature, and relish for the inner strength of his early musical loves, Bach and Mozart. His training at the Royal Conservatory in Copenhagen, principally as a violinist, then nurtured his early compositional efforts, especially in the fields of chamber music and song.

As far as more ambitious projects, such as the symphony, are concerned, it was his employment in the Royal Theatre Orchestra from 1889 that gave him the material basis, while his scholarship-funded travels in Europe in 1890–91 provided decisive inspiration. In the course of that study trip he gained a sense of the kind of orchestral music he wanted to write (emulating the likes of Beethoven and Brahms) and also the kind he did not (essentially anything that smacked of self-indulgence or gratuitous effect).

Two 'upbeats' preceded the symphony on which he finally set to work in the summer

of 1891. One was a complete symphonic first movement, composed in 1888, and for its delayed first performance inaptly named *Symfonisk Rhapsodi* (Symphonic Rhapsody). The other was no more than a concept – for a symphony with the programme: 'From earth you have come; to earth you shall return.'

Symphony No. 1 in G minor, Op. 7

Nielsen's definitive First Symphony, which took shape over a period of two-and-a-half years, is far removed from such grandiose concepts, or indeed from any kind of programme. Thoroughly classical in its proportions and discipline, it owes much to Schumann at the same time as displaying affinities with the fieriness of Berlioz – the very opening bars are a close cousin to those of the 'Orgie de brigands' (Orgy of the Brigands) finale from *Harold en Italie* – and also with the lyrical tone of Grieg and the rhythmic vitality of Grieg's fellow-Norwegian Johan Svendsen, who conducted the premiere, in Copenhagen, on 14 March 1894.

In his review of that performance, Charles Kjerulf, the most influential Danish critic of the time, summed up the symphony's character as 'a child playing with dynamite'. The dynamite

is perhaps most clearly to be found in the propulsive rhythms of the first movement, while the childlike quality surfaces especially at moments when the pace slackens and pastoral relaxation takes over, as most obviously in the second movement – a deeply felt *Andante* that conveys a sense of wonder at the beauty of the world, rather than projecting individualistic soul-states.

Next comes a scherzo-substitute, somewhat Brahmsian in its initially easy-going character, though darkening in tone as it proceeds. In fact, this third movement functions as a kind of crucible, in which the symphony's musical constituents are as it were melted down and reshaped, with implications not only for the dramatic contrasts in the middle of the movement but also for the ultimate destination of the Finale.

Although it is nominally in G minor, Nielsen might have concluded the symphony quite conventionally in G major, or even have placed the entire last movement in that key. In fact, his Finale works round to a coda in C major, making this possibly the first ever symphony to end in a key other than its home tonic. This phenomenon, generally known as 'progressive tonality', is not something Nielsen worked out in advance or with scientific precision – though with hindsight we recognise that the destination tonality does reflect harmonic relationships explored earlier in the work.

Rather, it is the technical counterpart to an inborn sense of adventure and a refusal to be tied down. Those qualities would lead Nielsen into all sorts of mould-breaking enterprises in his later symphonies.

Symphony No. 2, Op. 16 'The Four Temperaments'

From the time of his rustic upbringing on Denmark's central island of Funen (in Danish, Fyn) Nielsen was a talented mimic (a gift he seems to have inherited from his father), and he became known as a marvellous conversationalist and raconteur. His compulsive interest in all that was robust and healthy in human nature, no matter if that meant rough edges or views that differed strongly from his own, also inspired him to some of his finest music.

No single work exemplifies his gift for musical empathy more thrillingly than his Second Symphony, *De fire Temperamenter* (The Four Temperaments). This dates from 1901–02, a time when Nielsen was earning his living mainly as a somewhat frustrated second violinist in Copenhagen's Royal Theatre Orchestra. The origins of the work, as he explained in a programme note near the end of his life, lay in an allegorical picture which he had come across in a country inn, illustrating the Four Temperaments – the moods determined by the mixture of fluids in

the body, at least according to medical theory dating back to the Ancient Greeks and Romans and still commonly believed up to the early 1800s. Imbalance among those fluids could supposedly create a disposition towards anger (cholera), apathy (phlegm), sadness (melancholy), or carefree abandon (sanguinity).

In the painting, the Choleric temperament was apparently shown as a swashbuckling horse-rider:

his eyes were bulging out of his head, his hair
streamed wildly around his face, so distorted
with rage and diabolical hatred that I could
not help bursting out laughing.

Nielsen's symphonic equivalent is no laughing matter, however. It is a fiery Berliozian *Allegro*, marked from the outset by slashing off-beat accents and rushing scale passages, its lyrical contrasts arriving like episodes in which the main character regrets his wildness without being able to prevent its return.

In complete contrast, the second movement, the Phlegmatic, is so easy-paced that it nearly falls asleep. As Nielsen wrote:

I visualised a young fellow whose real
inclination was to lie where the birds sing,
where the fish glide noiselessly through the
water, where the sun warms and the wind
strokes mildly round one's curls.

In this movement, especially in the lazy undulating triads of the middle section, is contained the seed for the kind of inertia that

would take on a very different aspect in Nielsen's later symphonic career: as a life-threatening – indeed life-on-earth-threatening – force.

Like the Phlegmatic, the Melancholic temperament has little by way of contrast, other than a gravely beautiful, resigned episode in the middle of the movement. It, too, becomes increasingly static, until, in the composer's words, 'the parts intertwine like the threads of a net'. Even so, Nielsen was incapable of drawing anything other than a rounded character portrait, and from the outset he gives his 'heavy, melancholy man' a mitigating quality of stoical nobility. Eventually the music finds its way to a calm and touching self-knowledge.

Psychological progress of some such kind also underpins the Sanguine finale. This begins as the sketch of a man who

storms thoughtlessly on in the belief that the
whole world belongs to him, and that roasts
pigeons will fly into his mouth without work
or bother.

However,

Just once it seems that he has encountered
something really serious; at least he
meditates over something that is alien to his
own nature, and it seems to affect him, so
that while the final march may be happy and
bright, it is still more dignified and not as silly
and smug as some of his previous bursts
of activity.

Symphony No. 3, Op. 27 'Sinfonia espansiva'

In 1906, at the halfway point between his Second and Third Symphonies, Nielsen scored a national triumph with his comic opera, *Maskarade* – an immensely tuneful and heart-warming score that soon came to be recognised as the Danish national opera *par excellence*. He had already resigned his post as second violinist in the Royal Theatre Orchestra, and early in 1908 he was appointed second *Kapellmester*, a post he would hold until May 1914.

Nielsen was clearly coming into his prime as composer, performer, and national icon, and his growing recognition brought with it increasingly regular commissions for incidental music and cantatas. Curiously, he had little contact with his symphonic opposite number and exact contemporary in Finland, Jean Sibelius. Nevertheless, not least among many significant formative impressions in these years was Sibelius's Second Symphony, the influence of which may well be reflected in the long pedal-points and intense writing for high strings in the second movement of Symphony No. 3, *Sinfonia espansiva*.

Such features are one obvious manifestation of 'expansiveness'. But the understanding that Nielsen had of the word was rather different, and it is embodied above all in the character of his first movement. He came nearest to explaining his concept in March 1931, seven months before his death:

The first movement was meant as a burst of energy and life-affirmation thrown out into the wide world, which we humans not only desire to know in all its multifarious effects, but which we want to conquer and make our own.

To express that urge, he hit on a swinging, athletic triple-time pulse that ultimately goes back to the first movement of Beethoven's *Eroica*. This kind of writing, marked by highly arched thematic contours, thrusting rhythms, and liberated harmonies, gives the sensation of being composed as if in the future tense – always urgently looking forward. A significant operatic counterpart is the opening scene of Nielsen's biblical opera, *Saul og David* (Saul and David), in which precisely this musical character depicts the Israelites as they anxiously await the delayed arrival of the prophet Samuel.

In complete contrast to the irresistible energy of the *Allegro espansivo*, the pastoral slow movement evokes the rolling countryside of the composer's native Funen. Here, in the concluding stages, wordless vocalises for solo soprano and baritone heighten the sense of lyrical ecstasy expressed in a fragment of text found in Nielsen's draft score:

All thoughts have vanished: I am lying
beneath the heavens.

In the third movement the opposed forces so far encountered are held in an uneasy

balance, the moods being poised 'between dream and wakefulness', as Henrik Knudsen, a pupil of Nielsen, put it in an analysis that came out, with the composer's approval, soon after the score was first published. Characteristically for a large-scale work by Nielsen, this stage of the symphony is something of a melting-pot, in which difficult issues are worked out – here notably in some convulsive fugal writing – so as to enable the Finale to consolidate, rather than having to fight all its battles from scratch.

Originally headed 'pomposo' – which Nielsen understood to connote grandeur rather than self-aggrandisement – this Finale is in fact a remarkably non-conflictive affair, at least by comparison with its counterparts in his later symphonies. The music strides out, in the composer's words, as 'a hymn to work and the healthy enjoyment of daily life', in which

the orchestra sings its introductory theme
in so commonplace a fashion that you might
well call it 'healthy-popular'.

The conclusion comes

like a man who, uninterestingly [in the sense
of undemonstratively], but healthily and at
his ease, reaches the goal of his travels.

The premiere of *Sinfonia espansiva* took place in Copenhagen on 28 February 1912, at a concert in which Nielsen also conducted his new Violin Concerto. The event was a triumph, winning over Danish critics who had previously been sceptical of his abilities,

and the symphony went on to enjoy many performances in different countries, often under the composer's own baton. Two months after the premiere, Nielsen conducted it in Amsterdam. During the most restful parts of the Finale, he asked the famous Concertgebouw Orchestra to play as 'boringly' as possible, and he stretched lazily to make his point. The musicians immediately imitated his gesture, and everyone burst out laughing. 'Bravo, gentlemen', said Nielsen. 'I see we understand each other.' And the laughter resumed.

Symphony No. 4, Op. 29 'The Inextinguishable'

Despite being born in the same year, Nielsen and Sibelius, the twin peaks of Nordic symphonism, pursued wholly independent paths. Where Sibelius's First Symphony (1892) took Borodin and Tchaikovsky as its starting point, Nielsen's was at the same time paying homage to Berlioz, Grieg, and Svendsen. And while Sibelius gradually stripped away elements of romanticism and went ever deeper into elemental representations of Nature and movement, Nielsen explored ever wider horizons. Rather than moving away from his roots, he made symphonic dramas out of confronting them with new, often inimical forces.

If the Third celebrated a conglomeration of positive values, the Fourth Symphony, *Det Uudslukkelige* (The Inextinguishable)

(1914 – 16), is in essence a defence of those same values against elements that threaten their very existence. By the time of its composition, Europe was being torn apart by a war in which Denmark remained neutral but which caused Nielsen to question the 'national feeling' which he had previously regarded as wholesome and which he now likened to 'a kind of spiritual syphilis'. There were conflicts, too, in his personal life. His marriage, to the prominent sculptress Anne-Marie Brodersen, was entering a period of turmoil, brought about by the revelation of his infidelities; and on 30 May 1914 he resigned his conducting position at the Royal Theatre, thereby becoming a freelance musician for more or less the first time for over twenty years. For all these reasons Nielsen felt compelled to re-examine his values as a composer and human being. In this respect *The Inextinguishable* is a classic mid-life-crisis piece.

On 3 May 1914, he wrote in a state of high agitation to his wife:

I have an idea for a new work, which has no programme but which is meant to express what we understand by the life-urge or life-manifestation; that's to say: everything that moves, that craves life, that can be called neither good nor evil, neither high nor low, neither great nor small, but simply: 'That which is life' or 'That which craves life' – I mean, no definite idea about anything

'grandiose' or 'fine and delicate' or about warm or cold (powerful maybe) but simply Life and Movement, but varied, very varied, but holding together, and as though always flowing, in one large movement, in a single stream. I need a word or a short title to say it all.

But he was not to find that word until he had completed the symphony, nearly two years after that semi-coherent outburst of enthusiasm. His thoughts crystallised in a short preface to the score:

With the title 'The Inextinguishable' the composer has sought to indicate in one word what only music has the power to express in full: *The Elemental Will of Life. Music is Life* and, like it, inextinguishable.

In Danish, 'Det Uudslukkelige' is a neuter noun, not an adjectival description. So we should think of this not as a hubristic Inextinguishable Symphony, but rather as one the subject matter of which is: That which is Inextinguishable. Nielsen might almost as well have named it the Life Force, as Bernard Shaw put it, or 'élan vital', in a formulation popularised around the time of its composition by the philosopher Henri Bergson.

The turbulence of the opening bars immediately suggests how much is at stake, as strings and woodwind vie with one another, and brass and timpani strive to maintain law and order. When this tumult subsides, a long-

drawn clarinet theme in winding Sibelian thirds seems to come from another world ('not quite like me', as Nielsen once remarked). Rather than remaining merely a haven for escapist reverie, this theme will prove highly adaptable, marking out its Darwinian fitness for eventual survival.

In the pastoral-idyllic slow movement the woodwind behave as an idealised village band, charmingly not quite sure whether they should be playing two or three beats to the bar. Here, one senses, are the values of simplicity and openness that it is the symphony's mission to defend. The tensely dramatic third movement then begins with a passionate accompanied recitative for the violins, soaring over timpani and lower strings, 'like an eagle on the wind', according to the composer; succeeding contrasts between passionate declamation and hymn-like serenity are eventually swallowed up in a radiant climax. In the finale, launched by a torrent of string scales in the manner of Beethoven's third *Leonore* Overture, the element of antagonism re-surfaces. Two sets of timpani, spatially separated, battle it out with the rest of the orchestra, before the triumphant return of the first movement's Sibelian clarinet theme, now emblazoned across the entire orchestra in searing affirmation.

Symphony No. 5, Op. 50

After its enthusiastically received premiere on

1 February 1916, *The Inextinguishable* rapidly established itself as a milestone in the Nordic symphonic repertoire, one that Nielsen was frequently called upon to conduct. During these years he was living an itinerant life, hoping to re-cement his marriage but for the time being excluded from the family home in Copenhagen. In between major symphonic projects much of his energy was devoted to a lavish staging of Adam Dehlenschläger's dramatic poem *Aladdin* (1805), which demanded some ninety minutes of incidental music; and his representation of its polarities of Good and Evil, as well as its oriental setting, gave him new impetus for symphonic explorations.

For the Fifth Symphony we have no preliminary statements of the kind that Nielsen wrestled with *à propos* of *The Inextinguishable*. But he did reflect with hindsight on its content. Interviewed for a Copenhagen newspaper just before the premiere, on 24 January 1922, he was asked about the meaning of his new work. He responded cagily:

Long explanations and indications as to what music 'represents' are just evil; they distract the listener.

Pressed as to whether the Great War had affected his composition, he again deflected the question, replying that although he was not conscious of any such influence,

One thing is certain: not one of us is the same as we were before the war. So maybe so!

Like so many other composers, Nielsen discovered that such evasive tactics left his work defenceless against critics eager to supply their own interpretations. Some related the extraordinarily vivid drama of the Fifth Symphony to his music for *Aladdin*, hearing pastoral dream-worlds and Arabian marches in the first movement of the symphony. And one of Nielsen's staunchest supporters, the composer and conductor Victor Bendix, found himself bamboozled, calling the work a

Sinfonie filmatique, this dirty-trenches-music... this clenched fist in the face of a defenceless, novelty-snobish, titillation-sick public... who lovingly lick the hand stained with the blood of their own noses!

Two years later, in Stockholm, a large section of the audience walked out, in protest at the cacophony of the first movement, while a proportion of the remainder tried to hiss down the performance.

Nielsen did in fact leave a few sporadic clues as to his preoccupations while composing the work. These all have to do with primordial oppositions. At the end of his pencil draft score he wrote the motto: 'Dark, resting forces – Awakened forces.' These words could apply equally well to the contrast between the two main sections of the first movement and to that between the two movements themselves. He told a confidant, Ludvig Dolleris, that it was

something very primitive I wanted to express: the division of dark and light, the battle between evil and good. A title such as 'Dreams and Deeds' could maybe sum up the inner picture I had in front of my eyes when composing.

And to his newspaper interviewer he explained that the symphony was ultimately concerned with the same elemental opposition as were his previous three, namely 'resting forces in contrast to active ones'.

The first movement falls into two large sections. The 'resting forces' express themselves initially as a kind of wandering indifference. Nielsen once described this state as 'Vegetative Nature', and the title 'Vegetative' stands at the head of his pencil draft score. Pairs of bassoons and, later, horns, flutes, and clarinets drift aimlessly around an oscillating viola line that waits at first passively, then more anxiously, for something to happen. That line reacts to shivers on the cymbal as the wandering melody transfers to strings. An increasing sense of foreboding is registered by harsh accents in the cellos, and a kind of paralysis steals over the music. The stage is set for the entrance of the side drum. From this point the struggle between conflicting forces ebbs and flows, eventually reaching stalemate and dying away beneath stabbing repeated notes on violins and celesta.

As if waking from a bad dream, a warm G major tune breaks in on violas and cellos,

supported by bassoons and horns. This unfolds in two glorious waves of increasingly contrapuntal activity, reaching an ecstatic climax. However, what promises to be a similarly positive third wave is soon clutched by fearful reminiscences and a mounting sense of alarm. Woodwind and strings hurl what Nielsen called the 'evil motif' – a transformation of the violas' initial wavy line – at one another, and at the high point the side drum returns in an unrelated faster tempo, with the instruction to disturb the orchestra at all costs. Pandemonium ensues, until a tidal wave of G major engulfs all the combatants and a battle-scarred tranquillity concludes the first movement.

The second movement begins with what the pioneering Nielsen scholar Robert Simpson aptly called 'a fount of regenerative energy'. At first this music seems to be irresistible in its onward sweep. But eventually it, too, succumbs to a terrifying loss of energy. That this has happened without the presence of the first movement's obvious tokens of ill-will – such as the percussion, the skirling clarinet, and the dinning side drum – is all the more disheartening. The implication is that an even greater effort of willpower than in the first movement will be needed in order to regain a positive frame of mind.

Nielsen's strategy is first of all to let evil forces rip, which he does in a fugue from hell

that starts quietly on the violins but soon develops a nightmarish momentum and eventually blows itself to smithereens. The air having finally been cleared, another fugue begins, again on the violins, but this time slowly and calmly transforming the opening theme of the second movement and thinking its way through to mature composure. It only remains for the 'fount of energy' to return and to find a way to avoid its previous path to ruin. This having been achieved, along with the revelation of the key of E flat major, the final pages hold the banner of the Life Force triumphantly aloft.

Symphony No. 6 'Sinfonia semplice'

In the post-Great War era, his Fourth and Fifth Symphonies brought Nielsen the greatest measure of professional recognition that he would ever enjoy in his lifetime. Critics in Scandinavia who had been troubled by what they saw as a vein of wilful experimentation in his earlier works were now, paradoxically, bowled over by these far more challenging masterpieces. Perhaps they got the point – and perhaps Nielsen himself made it easier for them to get the point – that what they had been bothered about was actually a deliberate negative polarity in an abstract existential drama, rather than any kind of weakness or *Schadenfreude*. Music of such a tough-minded, recalcitrant, even occasionally rebarbative kind was simply his way of enshrining the struggles

he perceived to be at the core of existence. And given what the First World War had done to the moral climate in Europe, that message was now hard to mistake.

However, for the composer himself, the edge was taken off his creative triumphs by the realisation that he had not made international headway in the way that he felt he deserved. He found little to admire in the European musical scene in the 1920s, with its extremes of hedonism and self-abnegation. And to make matters worse, his health was being undermined by heart problems that first manifested themselves seriously after his intense work on the Fifth Symphony. In any case, his abiding instinct for adventure dictated that his next symphony would have to move to a different arena. But where, precisely, given that he had so recently scaled such mighty peaks?

His first thought was, in effect, to take his cue from what he had been doing for more than a decade in the area of folk-popular song. Accordingly, as he wrote to one of his daughters in August 1924, he envisaged a work that would be

quite idyllic in character, beyond all time-bound taste and fashion... like the old *a cappella* musicians.

But Nielsen was never one for planning out the precise route in advance, and this time his journey took him to regions far removed

from the opening bars, with their tinkling glockenspiel, genial woodwind scales, and childlike violins over tick-tock oboes and bassoons.

In an interview published two days before the first performance, on 11 December 1925, he was asked about the title of the Sixth Symphony. He replied that

I've named it *Sinfonia semplice*, because the main character is in a lighter vein than my other symphonies – there are merry things in it.

The interviewer pressed him further, no doubt because the composer had been in the news that year: at the time of the national celebrations for his sixtieth birthday, he had made unexpectedly cynical pronouncements on the career of a composer. Nielsen was adamant:

The Symphony has nothing whatsoever to do with my states of mind. What I experience in life never directly affects my music.

But he went on to give what may be an important clue to the tone of the Symphony: 'It's natural for us to *long* for what we don't have.' In other words, *Sinfonia semplice* is not so much a simple symphony as one that yearns for simplicity.

The first movement is, in fact, one of Nielsen's most tragic and fully worked out musical dramas, for all that it is expressed in a thirteen-to-fourteen-minute time span

and in highly economical textures. Each of its half-dozen main ideas is beguilingly innocent on initial presentation, but each is brutalised in the central phase of the movement, which culminates in a full-scale panic attack and an agonising dissonance on horns and woodwind. This is as anti-heroic a symphonic movement as anything in Shostakovich – who was composing his First Symphony at precisely the same time, but who almost certainly did not come to know Nielsen's music until much later in life.

If this first movement is disturbing, what follows is even more so. The prevailing tone of the second movement, a self-styled *Humoreske*, is sardonic, yet not so obviously so that Nielsen felt it could speak for itself. In the interview published before the premiere he stressed that the symphony portrayed 'purely musical problems'. However, he then immediately contradicted himself by going on to describe the percussion: they wake up the other instruments, which proceed to play 'modern music'; this arouses their distaste, and later the contempt of the trombone, which conveys it in yawning glissandi, as if to say, 'Bah, baby food!', before everyone falls peacefully asleep again. Not the least alarming feature in this satirical squib is a sense that the composer's own voice is virtually absent, having been so integral to the drama of the first movement.

Then it seems that the slow movement may redress the balance. Nielsen's *Proposta*

seria (Serious Proposition) is an intense, rather Bartókian fugue in the strings – the opening repeated notes harking right back to the first bar of the symphony. This is the sort of writing that Nielsen had deployed so inspiringly in the second movement of the Fifth Symphony, to absorb negativity and to prepare the ground for a final burst of life-affirmation. This time, however, everything collapses and the music becomes entangled in a mesh of its own fevered anxiety – like the Second Symphony's Melancholic Temperament, only at a higher level of existential angst. The best we can hope for, it seems, is a pale reconciliation to the status quo, something bleakly expressed in the closing bars.

Before composing the finale, Nielsen declared that it would be

a variations work, a cosmic chaos, whose atoms... clarify and unite to form a globe.

Yet again, however, the concept darkened as he worked on it. The variations are undoubtedly there, and in the middle of the movement something very much like cosmic chaos does indeed come across the music. But the envisaged gathering into wholeness meets obstacles that for once in his symphonic career prove insuperable. As Nielsen confided to his friend Thorvald Nielsen, the bizarre variation with tuba and percussion represents 'death knocking at the door'. If that is so, then the following fanfares cannot register other than as

a death-defying gesture. Finally, two bassoons are left honking out their lowest note with all their might. Thus, the greatest life-affirmer in the twentieth-century symphonic tradition ends his last symphony by symbolically giving death the finger.

© 2015 David Fanning

Born in Canada, the soprano **Gillian Keith** won the prestigious Kathleen Ferrier Award, and continues to impress on the concert and operatic stages. She has made notable appearances at The Royal Opera, Covent Garden, Welsh National Opera, English National Opera, Opera North, and De Nederlandse Opera, as well as the Bregenz Festival and Buxton Festival, and in Basel, Geneva, Oviedo, and Boston. Her roles have included Zerbinetta (*Ariadne auf Naxos*), Tytania (*A Midsummer Night's Dream*), Nannetta (*Falstaff*), Pretty Polly (*Punch and Judy*), Miss Wordsworth (*Albert Herring*), Iphis (*Jephtha*), Sylvie (Gounod's *La Colombe*), Philine (Thomas's *Mignon*), Lucinda (Conti's *Don Chisciotte in Sierra Morena*), Tiny (*Paul Bunyan*), Elmira (Keiser's *Croesus*), Poppea (*L'incoronazione di Poppea*), and the title role in Gruber's *Gloria - a Pigtales*. In concerts she has performed Knussen's Symphony No. 2 at the BBC Proms, *Exsultate, jubilate* and Bach's Magnificat with the Royal Northern Sinfonia, the Angel in Handel's

La resurrezione in Houston, the St Matthew Passion with the Handel and Haydn Society in Boston, *Messiah* and *Silete venti* in Hong Kong, New Zealand, and at the Sydney Opera House, and 'A Celebration of Handel' with Florilegium at the Wigmore Hall, London. A sought-after recording artist, Gillian Keith may be heard in Handel's Gloria, Cantatas by Bach under Sir John Eliot Gardiner, *Lieder* by Schubert with Gerald Finley, songs by Debussy and Strauss with the pianist Simon Lepper, and as Zerbinetta with the Scottish Chamber Orchestra under Sir Richard Armstrong.

The baritone **Mark Stone** studied at the Guildhall School of Music and Drama and in 1998 received the Decca Prize at the Kathleen Ferrier Awards. During the 2014/15 season he sang the title role in *Don Giovanni* at Deutsche Oper Berlin and in a revival of the opera at New Zealand Opera, the Count (*Le nozze di Figaro*) at Staatsoper Hamburg, made his role debut as Storch (*Intermezzo*) at Garsington Opera, and toured the USA as the Ferryman in Netia Jones's acclaimed production of Britten's *Curlew River*. On the concert platform he has sung Britten's *War Requiem* at Teatro alla Scala, Milan with the Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi under Xian Zhang, and at the Concertgebouw in Amsterdam under Jaap van Zweden; Mahler's Eighth Symphony with the Philharmonia Orchestra under Lorin Maazel; Rossini's

Guillaume Tell at the BBC Proms with the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia under Antonio Pappano; the title role in *Sweeney Todd* with forces of the Bayerischer Rundfunk in Munich; *A Sea Symphony* with the Düsseldorfer Symphoniker under Sir Roger Norrington; and *The Dream of Gerontius* at the Wiener Konzerthaus under James Judd. A keen recitalist, Mark Stone has sung at the Weill Hall in Carnegie Hall, New York, the Wigmore Hall and St John's Smith Square in London, the Oxford Lieder Festival, and at the Canterbury and Buxton festivals.

A broadcasting orchestra based in Salford, the **BBC Philharmonic** performs at the Bridgewater Hall, Manchester, tours the North of England, and welcomes audiences in its recording studio at MediaCityUK. It gives more than a hundred concerts each year, nearly all of which are broadcast on BBC Radio 3, the BBC's home of classical music. It also appears annually at the BBC Proms. Champion of British composers, the orchestra works with world-class artists from a range of genres and styles, and in 2014 revived BBC Philharmonic Presents, a series of collaborations across BBC Radio stations, showcasing its versatility and adventurous, creative spirit. It is supported by Salford City Council, which enables a busy, burgeoning Learning and Outreach programme within schools and the local community. Working

closely with the Council and other partners, including the Royal Northern College of Music, Salford University, and Greater Manchester Music Hub, it supports and nurtures emerging talent from across the North West.

The BBC Philharmonic is led by its Chief Conductor, Juanjo Mena, whose love of large-scale choral works and the music of his home country, Spain, has produced unforgettable performances in the concert hall and on disc. Its Principal Guest Conductor, John Storgårds, recorded a Sibelius symphony cycle with the orchestra in 2013 to much critical acclaim. The distinguished Austrian HK 'Nali' Gruber is Composer / Conductor and led the orchestra in a residency at the Wiener Konzerthaus in 2013. Its former principal conductors Gianandrea Noseda and Yan Pascal Tortelier also return regularly. Internationally renowned, it frequently travels to the continent and Asia, where the dates which had been cancelled when a tour of Japan was cut short by the catastrophic earthquake and tsunami in 2011, were completed in 2014. Having made more than 250 recordings with Chandos Records and sold around 900,000 albums, the BBC Philharmonic, along with the remarkable pianist Jean-Efflam Bavouzet and conductor Gianandrea Noseda, won the 2014 *Gramophone* Concerto Award.

Principal Guest Conductor of the BBC Philharmonic, **John Storgårds** is also Chief

Conductor of the Helsinki Philharmonic Orchestra and Artistic Director of the Lapland Chamber Orchestra. He will take up his post as Principal Guest Conductor of the National Arts Centre Orchestra, Ottawa in September 2015. He has a dual career as a conductor and violin virtuoso and is widely recognised for his creative flair for programming traditional, rarely heard, and contemporary music in his performances. As a guest conductor he appears with orchestras such as the Oslo Philharmonic Orchestra, WDR Sinfonieorchester Köln, Bamberger Symphoniker, BBC Symphony Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, Melbourne Symphony Orchestra, and major American orchestras in Cincinnati, St. Louis, Washington DC, Boston, Cleveland, and New York.

He has won particular acclaim for his interpretations of works by Sibelius and Nielsen, and his repertoire also includes all the symphonies by Beethoven, Brahms, Bruckner, Mozart, Schubert, and Schumann. His

commitment to discovering new or unknown repertoire has resulted in many world premiere performances of music by Brett Dean, Kaija Saariaho, Per Nørgård, Korngold, and even Sibelius, amongst many others. He is an active chamber musician at festivals, not least at the Avanti! Chamber Orchestra's annual Summer Sounds, and appears frequently as a solo violinist with international orchestras. His vast discography showcases his repertorial interests and includes numerous award-winning recordings, with many different orchestras. His recording of Pēteris Vasks's Second Symphony and Violin Concerto, featuring him as soloist, received the Cannes Classical Disc of the Year Award in 2004 and his Rautavaara disc with the Helsinki Philharmonic Orchestra won a *Gramophone* Award in 2012. John Storgårds studied violin, composition, and conducting at the Sibelius Academy in Helsinki, and also violin with Chaim Taub in Israel. He received the Finnish State Prize for Music in 2002.



Claire Park

Gillian Keith



© Hayley Madden

Mark Stone

Carl Nielsen: Sämtliche Sinfonien

Einleitung

Die Kindheit von Carl Nielsen (1865–1931), die dieser in seinen nach seinem sechzigsten Geburtstag veröffentlichten Memoiren so eloquent heraufbeschwört, spielte für seine musikalische Persönlichkeit eine in vielerlei Hinsicht formative Rolle. Sie vermittelte ihm bleibenden Respekt vor den Werten des gewöhnlichen Landvolkes, Vergnügen an der endlosen Vielfalt der Natur und eine Vorliebe für die innere Kraft seiner frühen musikalischen Lieblinge Bach und Mozart. Seine Ausbildung am Königlichen Konservatorium in Kopenhagen vornehmlich als Geiger war sodann seinen frühen kompositorischen Versuchen vor allem auf den Gebieten der Kammermusik und des Liedes zuträglich.

Was seine ambitionierteren Projekte wie etwa das sinfonische Schaffen betrifft, so bot ihm vor allem seine Anstellung im Orchester des Königlichen Theaters ab 1889 die notwendige materielle Basis, während seine mit Hilfe von Stipendien finanzierten Reisen durch Europa in den Jahren 1890/91 ihm wesentliche Inspirationen lieferten. Im Verlauf dieser Studienreise entwickelte er ein Gespür für die Art von Orchestermusik, die er schreiben wollte

(etwa im Stil von Beethoven und Brahms) und auch für die, die er ablehnte (im Wesentlichen alles, was nach Selbstherrlichkeit oder Effekthascherei klang).

Zwei "Aufakte" gingen der Sinfonie voraus, mit deren Komposition er schließlich im Sommer 1891 begann. Bei dem einen handelte es sich um einen vollständigen Kopfsatz einer Sinfonie, den er 1888 komponierte und dem er anlässlich seiner verzögerten Uraufführung den wenig passenden Titel *Symfonisk Rhapsodi* (Sinfonische Rhapsodie) gab. Der andere war nicht mehr als ein bloßes Konzept für eine Sinfonie mit dem Programm "Denn du bist Erde und sollst zu Erde werden".

Sinfonie Nr. 1 in g-Moll op. 7

Nielsens vollständige Erste Sinfonie, die über einen Zeitraum von zweieinhalb Jahren Gestalt annahm, ist von solch grandiosen Konzepten, ja von jeglicher Art von Programm weit entfernt. Das Werk ist in seinen Proportionen und seiner Diszipliniertheit von zutiefst klassischer Prägung; es orientiert sich wesentlich an Schumann, weist zugleich aber auch Affinitäten zu dem Feuer eines Berlioz auf – schon die Eröffnungstakte sind eng

verwandt mit denen der "Orgie de brigands" (Orgie der Briganten), dem Finale von *Harald en Italie* – ebenso wie mit dem lyrischen Ton eines Grieg und der rhythmischen Lebhaftigkeit von dessen Landsmann Johan Svendsen, der am 14. März 1894 in Kopenhagen die Uraufführung dirigierte.

In seiner Rezension dieser Aufführung fasste Charles Kjerulf, der einflussreichste dänische Kritiker seiner Zeit, den Charakter der Sinfonie mit den Worten zusammen, sie sei wie "ein Kind, das mit Dynamit spielt". Das Dynamit ist vielleicht am deutlichsten in den vorwärtstreibenden Rhythmen des ersten Satzes zu spüren, während die kindliche Qualität sich vor allem in den Augenblicken bemerkbar macht, in denen das Tempo nachlässt und sich eine pastorale Entspannung ausbreitet, wie dies am offensichtlichsten im zweiten Satz der Fall ist – einem tiefempfundenen *Andante*, das eher ein Gefühl des Staunens über die Schönheit der Welt vermittelt, als dass es individualistische Seelenverfassungen entwirft.

Als nächstes folgt ein Scherzo-Ersatz, der mit seinem unbekümmerten Tonfall zunächst an Brahms erinnert, in seinem weiteren Verlauf aber zunehmend düsterer wird. Tatsächlich fungiert dieser dritte Satz als eine Art Schmelztiegel, in dem die musikalischen Bestandteile der Sinfonie gewissermaßen eingeschmolzen und neu geformt werden, mit

Konsequenzen nicht nur für den dramatischen Kontrast in der Mitte des Satzes, sondern auch für den abschließenden Zielpunkt des Finales.

Auch wenn die Sinfonie nominell in g-Moll steht, hätte Nielsen sie ganz konventionell in G-Dur enden lassen oder auch den gesamten letzten Satz in dieser Tonart setzen können. Tatsächlich arbeitet sich sein Finale aber zu einer Coda in C-Dur vor und so ist dies möglicherweise die allererste Sinfonie, die in einer anderen als der Grundtonart endet. Dieses Phänomen, das gemeinhin als "progressive Tonalität" bekannt ist, ist nicht etwas, das Nielsen im Voraus oder mit wissenschaftlicher Präzision ausarbeitete – auch wenn wir im Nachhinein erkennen, dass die Zieltonart harmonische Beziehungen reflektiert, die bereits an früherer Stelle in der Komposition ausgelotet wurden. Eher handelt es sich hier um die technische Entsprechung eines angeborenen Abenteuersinns und der Weigerung, sich festlegen zu lassen. Diese Qualitäten führten Nielsen in seinen späteren Sinfonien zu allerlei die üblichen Formen sprengenden Unternehmungen.

Sinfonie Nr. 2 op. 16 "Die vier Temperamente"

Seit der Zeit seiner ländlichen Jugend auf der zentralen dänischen Insel Fünen (dänisch Fyn) war Nielsen ein begabter Mime (diese Begabung scheint er von seinem Vater ererbt zu haben), und er machte sich einen Namen als

ausgezeichneter Unterhalter und Raconteur. Sein ausgeprägtes Interesse an allem, was an der menschlichen Natur robust und gesund war, ganz gleich ob es sich dabei um eine gewisse Ungeschliffenheit oder um Ansichten handelte, die sich wesentlich von den seinen unterschieden, inspirierte ihn zugleich zu einigen seiner besten Schöpfungen.

Kein anderes Werk exemplifiziert Nielsens Begabung für musikalische Empathie auf faszinierendere Weise als seine Zweite Sinfonie, *De fire Temperamenter* (Die vier Temperamente). Das Werk entstand in den Jahren 1901/02, in einer Zeit, in der der Komponist seinen Lebensunterhalt als recht frustrierter zweiter Geiger im Orchester des Königlichen Theaters Kopenhagen verdiente. Die Ursprünge der Komposition lagen – wie er gegen Ende seines Lebens in einer Konzerteinführung erklärte – in einem allegorischen Bild, das er in einem Landgasthaus entdeckt hatte und das die vier Temperamente, die von der Mischung der Körperflüssigkeiten bestimmten Gemütslagen, veranschaulichte; so lautete zumindest die medizinische Theorie aus der Zeit der alten Griechen und Römer, die noch bis ins frühe neunzehnte Jahrhundert weithin verbreitet war. Eine Unausgewogenheit dieser Flüssigkeiten konnte angeblich eine Neigung zu Zorn (Cholerik), Apathie (Phlegma), Traurigkeit (Melancholie) oder sorgloser Unbekümmertheit (Sanguinik) schaffen.

In dem Gemälde war das cholerische Temperament anscheinend als ein verwegener Reiter dargestellt:

seine Augen traten aus seinem Kopf hervor,
seine Haare wehten wild um sein Gesicht, er
wirkte so verzerrt vor Wut und teuflischem
Hass, dass ich nur in Gelächter ausbrechen
konnte.

Nielsens sinfonische Entsprechung ist allerdings keineswegs lachhaft. Es ist ein feuriges, an Berlioz gemahnendes *Allegro*, das von Beginn an durch peitschende synkopische Betonungen und drängende Tonleiterpassagen geprägt ist, wobei seine lyrischen Kontraste wie Episoden daherkommen, in denen der Hauptdarsteller seine Wildheit bedauert, ohne sein erneutes Aufbrausen verhindern zu können.

In völligem Gegensatz hierzu ist der zweite Satz, der Phlegmatiker, so entspannt, dass er fast einschläft. Nielsen schrieb hierzu:

Ich stellte mir einen jungen Kerl vor, dessen
tiefe Neigung es war, dort zu liegen, wo die
Vögel singen, wo die Fische lautlos durchs
Wasser gleiten, wo die Sonne ihn wärmt
und der Wind einem sanft durch die Locken
streich.

In diesem Satz, vor allem in den behäbig wogenden Dreiklängen des Mittelteils, ist der Keim für die Art von Trägheit enthalten, die im weiteren Verlauf von Nielsens sinfonischem Schaffen eine ganz andere

Bedeutung annehmen würde – die einer lebensbedrohlichen, ja das gesamte irdische Leben gefährdenden Kraft.

Wie das phlegmatische weist auch das melancholische Temperament wenig kontrastierendes Material auf, mit Ausnahme einer gravitatisch schönen, resignierten Episode in der Satzmitte. Auch sie wird zunehmend antriebslos, bis, wie der Komponist es ausdrückt, "die Stimmen sich wie die Fäden eines Netzes miteinander verflechten". Doch auch in diesem Fall war es Nielsen nicht möglich, etwas anderes als ein ausgewogenes Charakterbild zu zeichnen, und er verleiht seinem "schwerfälligen, melancholischen Mann" von Beginn an eine mäßige Qualität, indem er diesen mit einer gewissen stoischen Vornehmheit ausstattet. Schließlich findet die Musik ihren Weg zu einer ruhigen und anrührenden Selbsterkenntnis.

Eine vergleichbare psychologische Entwicklung untermauert auch das dem Sanguiniker gewidmete Finale. Dieses beginnt als Entwurf eines Mannes, der

gedankenlos vorwärtsstürmt in dem Glauben, dass ihm die ganze Welt gehört und dass ihm die gebratenen Tauben in den Mund fliegen werden, ohne dass er sich dafür anstrengen muss.

Allerdings:

Nur einmal scheint es, als sei ihm etwas wirklich Ernsthaftes widerfahren;

zumindest grübelt er über etwas nach, das seiner eigenen Natur fremd ist und dies scheint ihn wirklich zu berühren, so dass der abschließende Marsch zwar strahlend fröhlich daherkommt, trotzdem aber würdevoller und nicht so töricht und selbstgefällig ist wie einige seiner anderen Ausbrüche von Geschäftigkeit.

Sinfonie Nr. 3 op. 27 "Sinfonia espansiva"

Im Jahr 1906, etwa auf halbem Wege zwischen seiner Zweiten und Dritten Sinfonie, gelang Nielsen mit seiner komischen Oper *Maskarade* ein nationaler Triumph – ein unendlich melodisches, herzerwärmendes Werk, das schon bald den Status einer dänischen Nationaloper *par excellence* erlangte. Zu dem Zeitpunkt hatte er bereits seine Stellung als zweiter Geiger im Orchester des Königlichen Theaters aufgegeben, und Anfang des Jahres 1908 wurde er zum zweiten Kapellmeister ernannt – eine Position, die er bis Mai 1914 einnehmen sollte.

Nielsen stand zu dieser Zeit eindeutig im Begriff, sich als Komponist, ausübender Musiker und nationale Ikone zu etablieren, und die ihm zuteilwerdende wachsende Anerkennung brachte mit zunehmender Regelmäßigkeit Aufträge für Zwischenaktmusiken und Kantaten. Seltsamerweise hatte er wenig Kontakt zu seinem sinfonischen Gegenspieler und exakten Zeitgenossen in Finnland, Jean Sibelius.

Trotzdem aber zählte dessen Zweite Sinfonie nicht zu den geringsten unter zahlreichen formativen Eindrücken dieser Jahre; ihr Einfluss mag sich durchaus in den langen Orgelpunkten und den dichten Passagen für hohe Streicher im zweiten Satz der Sinfonie Nr. 3, der *Sinfonia espansiva* spiegeln.

Solche Merkmale sind eine offensichtliche Erscheinungsform von Großräumigkeit. Doch die Vorstellung, die Nielsen mit diesem Begriff verband, war eine durchaus andere; sie zeigt sich vor allem im Charakter des ersten Satzes. Im März 1931, sieben Monate vor seinem Tod, kam er einer Erklärung seines Konzepts recht nahe:

Der erste Satz war als ein Ausbruch von Energie und Lebensbejahung gedacht, die in die weite Welt geworfen werden, die wir Menschen nicht nur in all ihren vielfältigen Wirkungen begreifen, sondern die wir auch erobern und uns zu Eigen machen wollen.

Um diesem Drang Ausdruck zu verleihen, wählte er einen schwingenden, athletischen Dreiertakt, der letztlich auf den ersten Satz von Beethovens *Eroica* zurückgeht. Diese Art des Komponierens, die sich durch hochgewölbte thematische Konturen, drängende Rhythmen und freie Harmonien auszeichnet, vermittelt einen Eindruck, als sei sie im Futur geschrieben – immer mit einem dringlichen Blick nach vorn. Ein wesentliches Gegenstück aus der Opernwelt ist die Eröffnungsszene von Nielsens biblischer

Oper *Saul og David* (Saul und David), in der eben dieser musikalische Typus die Israeliten charakterisiert, als sie angsterfüllt das verspätete Eintreffen des Propheten Samuel erwarten.

In absolutem Kontrast zu der unwiderstehlichen Energie des *Allegro espansivo* beschwört der pastorale langsame Satz die hügelige Landschaft Fünens herauf, der Heimat des Komponisten. Hier verstärken in den abschließenden Abschnitten wortlose Vokalisen für solistischen Sopran und Bariton den Eindruck lyrischer Ekstase, der in einem in Nielsens Partiturentwurf gefundenen Textfragment zum Ausdruck kommt:

Alle Gedanken sind verschwunden: Ich liege unter den Himmeln.

Im dritten Satz werden die bisher aufgetretenen gegensätzlichen Kräfte in einer unruhigen Balance gehalten – die Stimmungen schweben "zwischen Traum und Wachheit", wie Henrik Knudsen, ein Schüler Nielsens, es in einer Analyse ausdrückte, die schon bald nach der Drucklegung des Werks mit Zustimmung des Komponisten veröffentlicht wurde. In für ein großräumiges Werk Nielsens charakteristischer Manier ist auch dieser Abschnitt der Sinfonie eine Art Schmelztiegel, in dem schwierige thematische Probleme ausgearbeitet werden – hier geschieht dies bemerkenswerterweise in einigen verschlungenen fugierten Abschnitten –,

um so dem Finale die Möglichkeit zu geben, sich zu konsolidieren, anstatt alle seine Kämpfe noch einmal von Beginn an ausfechten zu müssen.

Ursprünglich mit dem Begriff "pomposo" überschrieben – worunter Nielsen eher Prachtentfaltung als Selbstverherrlichung verstand –, ist dieses Finale eigentlich eine erstaunlich konfliktlose Angelegenheit, zumindest im Vergleich zu seinen Entsprechungen in den späteren Sinfonien. Die Musik schreitet, in den Worten des Komponisten, wie "eine Hymne an die Arbeit und die gesunde Freude am Alltagsleben" voran, wobei

das Orchester sein einleitendes Thema in solch alltäglicher Weise präsentiert, dass man es durchaus als "gesund-populär" bezeichnen könnte.

Der Schluss kommt

wie ein Mann daher, der, uninteressant (im Sinne von unaufdringlich) doch gesund und entspannt das Ziel seiner Reisen erreicht.

Die Uraufführung der *Sinfonia espansiva* fand am 28. Februar 1912 in Kopenhagen statt – in einem Konzert, in dem Nielsen auch sein neues Violinkonzert dirigierte. Das Ereignis war ein Triumph und überzeugte auch diejenigen dänischen Kritiker, die bis dahin an seinen Fähigkeiten gezweifelt hatten; die Sinfonie erlebte noch zahlreiche Aufführungen in verschiedenen Ländern,

häufig unter der Leitung des Komponisten. Zwei Monate nach der Premiere dirigierte Nielsen das Werk in Amsterdam. Er bat das berühmte Concertgebouw-Orchester, die entspanntesten Passagen des Finales so "langweilig" wie möglich zu spielen, wobei er sich träge räkelt, um seine Bitte zu veranschaulichen. Sofort imitierten die Musiker seine Geste und alle brachen in Gelächter aus. "Bravo, meine Herren", sagte Nielsen. "Ich sehe, wir verstehen uns." Und erneut brach Gelächter aus.

Sinfonie Nr. 4 op. 29 "Das Unauslöschliche"

Obwohl sie im selben Jahr geboren wurden, verfolgten Nielsen und Sibelius, die Zwillingspitzen der nordischen Sinfonik, gänzlich unabhängige Wege. Wo Sibelius' Erste Sinfonie (1892) Borodin und Tschaiakowsky als Ausgangspunkt wählte, huldigte Niensens Erstling Berlioz, Grieg und Svendsen. Und während Sibelius die romantischen Elemente schrittweise abstreifte und sich immer mehr in elementare Darstellungen von Natur und Bewegung vertiefte, erkundete Nielsen stetig weitere Horizonte. Anstatt sich von seinen Wurzeln zu entfernen, schuf er sinfonische Dramen, indem er sie mit neuen, oft feindlichen Kräften konfrontierte.

Wo die Dritte Sinfonie eine Häufung positiver Werte feierte, ist die Vierte, *Det Uudslukkelige* (Das Unauslöschliche, 1914 – 1916), im Wesentlichen eine Verteidigung eben dieser

Werte gegen Elemente, die ihre grundsätzliche Existenz gefährden. Zu der Zeit als die Komposition entstand, wurde Europa von einem Krieg zerrissen, in dem Dänemark zwar neutral blieb, der Nielsen aber bewog, das "nationale Gefühl" in Frage zu stellen, das er zuvor als gesund betrachtet hatte, nun aber mit "einer Art seelischer Syphilis" verglich. Auch in seinem persönlichen Leben gab es Konflikte. Seine Ehe mit der prominenten Bildhauerin Anne-Marie Brodersen trat gerade in eine stürmische Phase ein, begründet durch die Enthüllung seiner Seitensprünge; und am 30. Mai 1914 gab er seine Position als Dirigent am Königlichen Theater auf und war damit mehr oder weniger freischaffender Musiker. Aus all diesen Gründen sah Nielsen die Notwendigkeit, seine Werte als Komponist und als Mensch zu überprüfen. In dieser Hinsicht ist *Das Unauslöschliche* das klassische Werk einer Midlife-Crisis.

Am 3. Mai 1914 schrieb er in einem Zustand höchster Erregung an seine Frau:

Ich habe eine Idee für ein neues Werk, das kein Programm hat, aber das ausdrücken soll, was wir unter dem Lebenstrieb oder der Lebensmanifestation verstehen; das heißt, alles was sich bewegt, was Leben erstrebt, was weder gut noch böse genannt werden kann, weder hoch noch tief, weder groß noch klein, sondern einfach: "Das was Leben ist" oder "Das was Leben erstrebt" – ich meine, keine

bestimmte Idee zu irgendetwas "Grandiosem" oder "Feinem und Zartem" oder zu warm und kalt (kraftvoll vielleicht), sondern einfach Leben und Bewegung, doch unterschiedlich, sehr unterschiedlich, aber mit Zusammenhalt und wie ewig fließend, in einem einzigen großen Satz, in einem einzigen Strom. Ich brauche ein Wort oder einen kurzen Titel, um das alles auszudrücken.

Doch dieses Wort sollte er erst finden, als er die Sinfonie vollendet hatte – fast zwei Jahre nach diesem nur halbwegs zusammenhängenden Begeisterungsausbruch. Seine Gedanken kristallisierten sich in einem kurzen Vorwort zu der Partitur:

Mit dem Titel "Das Unauslöschliche" versucht der Komponist, in ein einziges Wort zu fassen, was nur die Musik vollständig ausdrücken kann – *Den elementaren Lebenswillen*. Musik ist Leben und wie dieses unauslöschlich.

Auf Dänisch ist "Det Uudslukkelige" ein neutrales Substantiv und nicht eine adjektivische Beschreibung. Wir sollten daher nicht an eine hybridische Unauslöschliche Sinfonie denken, sondern vielmehr an ein Werk, das zum Thema hat: "Das, was unauslöschlich ist." Nielsen hätte sie daher fast ebenso gut als "Die Lebenskraft" bezeichnen können, wie Bernard Shaw es ausgedrückt hat, oder – mit einer Formulierung, die der Philosoph Henri Bergson etwa zur gleichen Zeit popularisierte – als "élan vital".

Die Aufgewühltheit der ersten Takte macht dem Hörer unmittelbar verständlich, wie viel auf dem Spiel steht, indem Streicher und Holzbläser miteinander wetteifern, während Blech und Pauken versuchen, Recht und Ordnung beizubehalten. Als dieser Tumult sich legt, erklingt wie aus einer anderen Welt kommend ein langgezogenes Thema in den Klarinetten in gewundenen Sibelius'schen Terzen ("mir gar nicht ähnlich", hat Nielsen einmal bemerkt). Dieses Thema bleibt allerdings nicht einfach ein Hafen für realitätsferne Träumereien, sondern erweist sich als überaus anpassungsfähig und stellt damit seine Darwinische Tauglichkeit für sein weiteres Überleben unter Beweis.

In dem pastoral-idyllischen langsamen Satz geben die Holzbläser sich wie eine idealisierte Dorfkapelle, auf charmante Weise etwas unsicher, ob sie zwei oder drei Betonungen pro Takt spielen sollen. Hier, so spürt man, zeigen sich die Werte von Einfachheit und Offenheit, die zu verteidigen die Sinfonie unternimmt. Der gespannt-dramatische dritte Satz beginnt sodann mit einem leidenschaftlichen begleiteten Rezitativ in den Violinen, die sich – in den Worten des Komponisten – "wie ein Adler im Aufwind" über Pauken und tiefere Streicher erheben; die nachfolgenden Kontraste zwischen passionierter Deklamation und hymnischer Heiterkeit werden schließlich von einem strahlenden Höhepunkt absorbiert. Im Finale, das von sturzflutartigen Streicherskalen

in der Manier von Beethovens dritter *Leonore*-Ouvertüre eingeleitet wird, taucht erneut das antagonistische Element auf. Zwei räumlich getrennte Paukengruppen legen sich mit dem Rest des Orchesters an, bevor das Sibelius'sche Klarinetten-thema des ersten Satzes triumphal wiederkehrt, dieses Mal in brennender Bejahung über dem gesamten Orchester prangend.

Sinfonie Nr. 5 op. 50

Nach der enthusiastisch gefeierten Uraufführung am 1. Februar 1916 etablierte *Das Unauslöschliche* sich rasch als ein Meilenstein im Repertoire der nordischen Sinfonie, und Nielsen wurde häufig gebeten, das Werk zu dirigieren. In diesen Jahren führte er ein unstetes Leben; er hoffte, seine Ehe kitten zu können, war aber vorerst aus der familiären Wohnstätte in Kopenhagen verbannt. Neben größeren sinfonischen Projekten verwandte er einen wesentlichen Teil seiner Schaffenskraft auf eine opulente Bühnenfassung von Adam Oehlenschlägers dramatischem Gedicht *Aladdin* (1805), für das Zwischenaktmusiken im Umfang von etwa neunzig Minuten benötigt wurden; seine Darstellung der Gegensätze von Gut und Böse sowie der orientalische Schauplatz gaben ihm wiederum neue Anreize für weitere sinfonische Erkundungen.

Für die Fünfte Sinfonie haben wir keine vorbereitenden Überlegungen von der Art, wie

Nielsen sie im Zusammenhang mit *Das Unauslöschliche* anstellte. Allerdings gibt es nachträgliche Reflexionen zum Inhalt des Werks. In einem Interview für eine Kopenhagener Zeitung unmittelbar vor der Premiere am 24. Januar 1922 wurde er nach der Bedeutung seiner neuen Komposition gefragt. Er reagierte verhalten:

Lange Erläuterungen und Hinweise dazu, was Musik "darstellt" sind ganz einfach schlecht; sie lenken den Zuhörer bloß ab.

Mit der Frage bedrängt, ob der Große Krieg seine Komposition beeinflusst hätte, wich er erneut aus und antwortete, dass er sich eines solchen Einflusses zwar nicht bewusst sei, aber:

Eines ist sicher: Niemand von uns ist noch derselbe, der er vor dem Krieg war. Also möglicherweise doch!

Wie so viele andere Komponisten musste auch Nielsen entdecken, dass er mit solch ausweichenden Taktiken sein Werk schutzlos den Kritikern überließ, die eifrig darauf bedacht waren, ihre eigene Interpretation zu liefern. Einige brachten die außergewöhnlich lebhaft dramatische Fünfte Sinfonie mit seiner Musik für *Aladdin* in Verbindung und hörten im ersten Satz der Sinfonie pastorale Traumwelten und arabische Märsche. Und einer von Nielsens treuesten Anhängern, der Komponist und Dirigent Victor Bendix, zeigte sich verwirrt und nannte das Werk eine

Sinfonie filmatique, diese dreckige Schützengrabenmusik ... diese geballte Faust im Gesicht eines wehrlosen, Neuheiten-snobistischen, erregungsmüden Publikums ... das voller Liebe die Hand leckt, die mit dem Blut seiner eigenen Nasen befleckt ist!

Zwei Jahre später, in Stockholm, verließen zahlreiche Zuhörer den Konzertsaal aus Protest gegen die Kakophonie des ersten Satzes, während ein Teil der Zurückbleibenden versuchte, mit ihrem Gezische die Aufführung zu unterbrechen.

Tatsächlich hinterließ Nielsen einige sporadische Anhaltspunkte bezüglich dessen, was ihn während der Komposition des Werks beschäftigt hatte. Sie haben alle mit fundamentalen Gegensätzen zu tun. Am Ende seiner mit Bleistift geschriebenen Entwurfspartitur notierte er das Motto: "Dunkle ruhende Mächte – Erwachte Mächte." Diese Worte könnten sich gleichermaßen auf den Kontrast zwischen den beiden Hauptabschnitten des ersten Satzes wie auf den zwischen den beiden Sätzen selbst beziehen. Ludvig Dølleris, einer Vertrauensperson, erzählte er, es sei

etwas sehr Primitives [gewesen], das ich zum Ausdruck bringen wollte: Die Teilung von Dunkel und Licht, den Kampf zwischen Gut und Böse. Ein Titel wie "Träume und Taten" könnte vielleicht das innere Bild zusammenfassen, das ich beim Komponieren vor meinem inneren Auge sah.

Und seinem Zeitungsinterviewer gegenüber erklärte er, dass die Sinfonie sich letztlich mit denselben elementaren Gegensätzen beschäftigte wie die vorhergehenden drei, nämlich mit "ruhenden im Kontrast zu aktiven Kräften".

Der erste Satz ist in zwei große Abschnitte unterteilt. Die "ruhenden Mächte" drücken sich zunächst als eine Art umherstreifende Indifferenz aus. Nielsen hat diesen Zustand einmal als "Vegetative Natur" beschrieben, und der Titel "Vegetativ" findet sich auch oben auf seiner mit Bleistift geschriebenen Entwurfspartitur. Paare von Fagotten und später von Hörnern, Flöten und Klarinetten driften ziellos um eine oszillierende Linie in der Bratsche, die zunächst passiv und dann mit zunehmender Beunruhigung darauf wartet, dass sich etwas ereignet. Diese Linie reagiert auf ein Vibrieren der Zimbel, während die umherirrende Melodie sich in die Streicher verlagert. Eine wachsende düstere Vorahnung wird durch harsche Akzente in den Celli ausgedrückt, und eine Art Lähmung ergreift die Musik. Damit ist die Bühne vorbereitet für den Auftritt der Leinentrommel. Von diesem Moment an wogt der Kampf zwischen den gegensätzlichen Kräften auf und ab, bis er schließlich unentschieden innehält und begleitet von wiederholten pochenden Tönen in Violinen und Celesta verebbt.

Wie ein Erwachen von einem schlechten Traum hebt nun eine warme Melodie in den

Bratschen und Celli an, unterstützt von Fagotten und Hörnern. Sie entfaltet sich in zwei prächtigen Wellen von zunehmend kontrapunktischer Faktur und erreicht schließlich einen ekstatischen Höhepunkt. Doch was zunächst eine ähnlich positive dritte Welle zu werden verspricht, wird schon bald von angstvollen Erinnerungen und einem steigenden Gefühl der Beunruhigung ergriffen. Holzbläser und Streicher schleudern einander das von Nielsen so bezeichnete "böse Motiv" entgegen – eine Transformation der anfangs in den Bratschen erklingenden wellenförmigen Linien – und auf dem Höhepunkt kehrt die Seitentrommel in einem eigenständigen schnelleren Tempo zurück mit dem Auftrag, das Orchester um jeden Preis zu stören. Nun folgt ein höllisches Getöse, bis eine Flutwelle in G-Dur alle Kämpfer überrollt und eine von den Auseinandersetzungen gezeichnete Stille den ersten Satz beschließt.

Der zweite Satz beginnt mit dem, was der führende Nielsen-Forscher Robert Simpson treffend als "eine Quelle regenerativer Energie" bezeichnet hat. Zunächst erscheint diese Musik in ihrem vorwärts drängenden Schwung unwiderstehlich. Doch auch sie erliegt schließlich einem erschreckenden Energieverlust. Dass dies ohne das Zutun der aus dem ersten Satz vertrauten offensichtlichen Zeichen der Feindseligkeit geschieht – also des Schlagzeugs, der schrillen

Klarinette und der dröhnenden Leinentrommel – ist umso entmutigender. Die Folgerung hieraus ist, dass noch eine größere Willensanstrengung als im ersten Satz notwendig sein wird, um zu einer positiven Gemüthsaltung zurückzufinden.

Nielsens Strategie liegt vor allem darin, die bösen Mächte zu entfesseln, und er tut dies mittels einer teuflischen Fuge, die leise in den Violinen beginnt, bald jedoch einen alpträumhaften Schwung entwickelt und schließlich in kleinste Bruchstücke zerbricht. Nachdem die Luft schließlich geklärt ist, beginnt eine weitere Fuge, wiederum in den Violinen, doch dieses Mal transformiert sie langsam und ruhig das Eröffnungsthema des zweiten Satzes und versammelt ihre Gedanken zu reifer Gelassenheit. Nun muss nur noch die "Energiequelle" wiederkehren und eine Möglichkeit finden, ihren vorherigen Weg in die Zerstörung zu vermeiden. Nachdem dies erreicht und auch die Tonart Es-Dur feierlich etabliert worden ist, halten die letzten Seiten der Partitur das Banner der Lebenskraft triumphierend in die Höhe.

Sinfonie Nr. 6 "Sinfonia semplice"

In der Nachkriegsära brachten seine Vierte und Fünfte Sinfonie Nielsen die größte berufliche Anerkennung, die ihm je in seinem Leben zuteilwerden sollte. Einige skandinavische Kritiker, die ihre Befremdung über eine in seinen früheren Werken entdeckte Tendenz zu

eigenwilliger Experimentierfreudigkeit geäußert hatten, zeigten sich nun paradoxerweise von diesen wesentlich anspruchsvolleren Meisterwerken absolut begeistert. Vielleicht begriffen sie nun – und vielleicht erleichterte Nielsen ihnen hier das Verstehen –, dass das, was sie gestört hatte, tatsächlich eine absichtsvolle negative Polarität in einem abstrakten existenziellen Drama war und nicht irgendeine Art von Schwäche oder Schadenfreude reflektierte. Musik von solch kompromisslosem, widerspenstigem und gelegentlich sogar abweisendem Zuschnitt war einfach seine Art, die Kämpfe einzufangen, die er im Kern unseres Daseins wahrnahm. Und angesichts dessen, was der Erste Weltkrieg mit dem moralischen Klima in Europa angestellt hatte, war diese Botschaft kaum misszuverstehen.

Für den Komponisten selbst wurde sein schöpferischer Triumph allerdings durch die Erkenntnis geschmälert, dass er international nicht die Fortschritte gemacht hatte, die ihm seiner Meinung nach zugestanden hätten. In der europäischen Musikszene der 1920er Jahre mit ihren Extremen von Hedonismus und Selbstverleugnung sah er wenig Bewundernswertes. Erschwerend kam hinzu, dass seine Gesundheit durch Herzprobleme unterminiert wurde, die zum ersten Mal nach seiner intensiven Arbeit an der Fünften Sinfonie auftraten. Jedenfalls diktierte ihm sein

beständiger Sinn für Abenteuer, dass seine nächste Sinfonie sich in einer anderen Manege entfalten sollte. Doch wo genau sollte dies sein, nachdem er kürzlich noch solch mächtige Gipfel erklommen hatte?

Tatsächlich war sein erster Gedanke, sich von dem inspirieren zu lassen, was er mehr als ein Jahrzehnt lang auf dem Gebiet des populären Volkslieds getan hatte. Entsprechend stellte er sich, wie er im August 1924 einer seiner Töchter schrieb, ein Werk vor, das

recht idyllischen Charakters, jenseits aller zeitgebundenen Vorlieben und Moden [sein würde], wie die alten a-cappella-Musiker.

Doch Nielsen war nie gut darin, seine Route im Voraus genau zu planen, und dieses Mal führte ihn seine Reise in Regionen, die weit entfernt waren von den Anfangstakten des Werks mit seinem klingenden Glockenspiel, seinen genialischen Holzbläskalen und kindlichen Geigenklängen über dem Ticktack von Oboen und Fagotten.

In einem zwei Tage vor der Uraufführung, am 11. Dezember 1925, veröffentlichten Interview wurde Nielsen nach dem Titel der Sinfonie gefragt. Er antwortete:

Ich habe sie *Sinfonia semplice* genannt, weil ihr Grundcharakter in einer leichteren Gangart liegt als meine anderen Sinfonien – sie enthält allerhand Fröhliches.

Der Interviewer wollte diesen Aspekt noch vertiefen, zweifellos weil der Komponist im

selben Jahr öffentliches Aufsehen erregt hatte – während der nationalen Feiern anlässlich seines sechzigsten Geburtstags hatte er unerwartet zynische Bemerkungen über die Laufbahn eines Komponisten geäußert. Doch Nielsen beteuerte:

Die Sinfonie hat überhaupt nichts zu tun mit meinen Gemütslagen. Was ich im Leben durchmache, hat niemals direkte Auswirkungen auf meine Musik.

Doch dann gab er einen möglicherweise wesentlichen Hinweis zur Stimmung der Sinfonie: "Es ist natürlich für uns, uns nach dem zu *sehnen*, was wir nicht haben." In anderen Worten, die *Sinfonia semplice* ist nicht so sehr eine einfache Sinfonie als vielmehr eine Sinfonie, die sich nach Einfachheit sehnt.

Tatsächlich handelt es sich bei dem ersten Satz um eines von Nielsens tragischsten und am meisten elaborierten Musikdramen, obwohl er nur einen Zeitraum von dreizehn bis vierzehn Minuten umfasst und äußerst ökonomisch gesetzt ist. Von dem halben Dutzend musikalischer Hauptgedanken scheint ein jeder zunächst von täuschender Unschuld zu sein, doch alle werden im Mittelteil des Satzes so brutalisiert, dass sie zu einer ausgewachsenen Panikattacke und einer qualvollen Dissonanz in den Hörnern und Holzbläsern führen. Dies ist ein antiheroischer sinfonischer Satz von der Art, wie sie sich sonst nur bei Schostakowitsch findet – der seine Erste Sinfonie zu genau derselben Zeit komponierte, Nielsens Musik

aber höchstwahrscheinlich erst viel später in seinem Leben kennenlernte.

War schon der erste Satz verstörend, so gilt dies umso mehr für das Folgende. Der vorherrschende Ton des zweiten Satzes, einer selbsternannten *Humoreske*, ist sardonisch, aber nicht mit solcher Offensichtlichkeit, dass Nielsen der Meinung gewesen wäre, sie könne für sich selber sprechen. In dem vor der Uraufführung veröffentlichten Interview betonte er, die Sinfonie stelle "rein musikalische Probleme" dar. Doch unmittelbar darauf widersprach er sich selbst mit seiner Beschreibung des Schlagzeugs: Sie erwecken die anderen Instrumente, die sich daran machen, "moderne Musik" zu spielen; das erregt ihr Missfallen und später auch die Geringschätzung der Posaune, die ihre Abneigung in gähnenden Glissandi zum Ausdruck bringt, als wolle sie sagen "Bah, Babybrei!"; danach fällt alles wieder in friedlichen Schlaf. Ein recht alarmierender Aspekt dieser satirischen Glosse ist der Eindruck, dass die eigene Stimme des Komponisten praktisch nicht vorhanden ist, während sie doch im ersten Satz einen solch integralen Bestandteil des Dramas darstellte.

Sodann scheint es, als könne der langsame Satz die Balance wieder herstellen. Nielsens *Proposta seria* (Ernsthaftes Angebot) ist eine von den Streichern ausgeführte, deutlich an Bartók erinnernde Fuge – die zu Beginn

erklingenden wiederholten Töne gehen direkt auf den ersten Takt der Sinfonie zurück.

Dies ist die Komponierweise, die Nielsen so inspiriert im zweiten Satz der Fünften Sinfonie angewandt hatte, um die negativen Elemente zu binden und für einen letzten Ausbruch der Lebensbejahung den Boden zu bereiten. Dieses Mal allerdings bricht alles zusammen und die Musik verstrickt sich in einem Gewebe ihrer eigenen fiebernden Beklemmung – wie das melancholische Temperament der Zweiten Sinfonie, nur auf einer höheren Ebene existenzieller Angst. Das Beste, worauf wir hoffen können – so scheint es – ist eine blasse Versöhnung mit dem Status quo, und dies wird in den letzten Takten verschwommen zum Ausdruck gebracht.

Bevor er das Finale komponierte, erklärte Nielsen, dies werde ein

Variationswerk, ein kosmisches Chaos,
dessen Atome ... sich läutern und
zusammentun, um einen Globus zu formen.

Doch wiederum verdüsterte sich das Konzept im Verlauf des Komponierens. Die Variationen sind zweifellos vorhanden, und in der Mitte des Satzes vermittelt die Musik tatsächlich auch so etwas wie kosmisches Chaos.

Doch die erwartete Versammlung zu etwas Umfassendem trifft auf Hindernisse, die sich zum ersten Mal in Nielsens sinfonischer Laufbahn als unüberwindbar erweisen. Wie er seinem Freund Thorvald Nielsen anvertraute,

repräsentiert die bizarre Variation mit Tuba und Schlagzeug "den an die Tür klopfenden Tod". Wenn dem so ist, dann können die nachfolgenden Fanfaren nur als eine todesverachtende Geste verstanden werden. Zum Schluss bleiben zwei Fagotte, die mit aller Kraft ihren tiefsten Ton herausdröhnen. So endet der größte Lebensbejaher in der sinfonischen Tradition des zwanzigsten Jahrhunderts seine letzte Sinfonie, indem er symbolisch dem Tod den Stinkefinger zeigt.

© 2015 David Fanning

Übersetzung: Stephanie Wollny

Die aus Kanada gebürtige Sopranistin **Gillian Keith** wurde mit dem renommierten Kathleen Ferrier Award ausgezeichnet und beeindruckt ihr Publikum weiterhin auf dem Konzertpodium und der Opernbühne. Bemerkenswerte Auftritte hatte sie an der Royal Opera, Covent Garden, der Welsh National Opera, der English National Opera, der Opera North und der Nederlandse Opera sowie auf den Festivals von Bregenz und Buxton, außerdem in Basel, Genf, Oviedo und Boston. Ihre bisherigen Rollen umfassen die Zerbinetta (*Ariadne auf Naxos*), Tytania (*A Midsummer Night's Dream*), Nannetta (*Falstaff*), Pretty Polly (*Punch and Judy*), Miss Wordsworth (*Albert Herring*), Iphis (*Jephtha*), Sylvie (Gounods *La Colombe*), Philine (Thomas' *Mignon*), Lucinda (Contis

Don Chisciotte in Sierra Morena), Tiny (*Paul Bunyan*), Elmira (Keisers *Croesus*), Poppea (*L'incoronazione di Poppea*) sowie die Titelrolle in Grubers *Gloria - a Pigtale*. Im Konzert hat sie Knussens Sinfonie Nr. 2 auf den BBC-Proms, *Exsultate, jubilate* und Bachs Magnificat mit der Royal Northern Sinfonia, den Engel in Händels *La resurrezione* in Houston, die Matthäus-Passion mit der Handel and Haydn Society in Boston, *Messiah* und *Silente venti* in Hongkong, in Neuseeland und an der Oper von Sydney und "A Celebration of Handel" mit Florilegium in der Londoner Wigmore Hall aufgeführt. Gillian Keith ist auch eine gefragte Interpretin für CD-Einspielungen; zu ihrer Diskographie zählen Händels Gloria, Kantaten von J.S. Bach unter Sir John Eliot Gardiner, Lieder von Schubert mit Gerald Finley sowie von Debussy und Strauss mit dem Pianisten Simon Lepper, außerdem die Zerbinetta mit dem Scottish Chamber Orchestra unter Sir Richard Armstrong.

Der Bariton **Mark Stone** studierte an der Guildhall School of Music and Drama und wurde 1998 im Rahmen der Kathleen Ferrier Awards mit dem Decca Prize ausgezeichnet. In der Spielzeit 2014 / 15 sang er die Titelrolle von *Don Giovanni* an der Deutschen Oper Berlin sowie in einer Wiederaufnahme der Inszenierung an der New Zealand Opera, außerdem den Grafen (*Le nozze di Figaro*) an der Staatsoper Hamburg; er feierte sein

Rollendebüt als Storch (*Intermezzo*) an der Garsington Opera und sang im Rahmen einer USA-Tournee den Fährmann in Netia Jones' gefeierter Inszenierung von Britten's *Curlew River*. Auf dem Konzertpodium hat er Britten's *War Requiem* am Teatro alla Scala in Mailand mit dem Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi unter Xian Zhang und am Concertgebouw in Amsterdam unter Jaap van Zweden gegeben, außerdem Mahlers Achte Sinfonie mit dem Philharmonia Orchestra unter Lorin Maazel, Rossini's *Guillaume Tell* auf den BBC-Proms mit dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia unter Antonio Pappano, die Titelrolle in *Sweeney Todd* mit Mitgliedern des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks in München, *A Sea Symphony* mit den Düsseldorfer Symphonikern unter Sir Roger Norrington und *The Dream of Gerontius* am Wiener Konzerthaus unter James Judd. Mark Stone ist zudem ein engagierter Recitalist und hat in der Weill Hall der Carnegie Hall in New York, in der Wigmore Hall und in St John's Smith Square in London, auf dem Oxford Lieder Festival sowie auf den Festivals von Canterbury und Buxton gesungen.

Das in Salford beheimatete Rundfunkorchester **BBC Philharmonic** hat regelmäßige Auftritte in der Bridgewater Hall in Manchester sowie Gastspiele an vielen Orten im Norden Englands und heißt sein Publikum in

seinem Aufnahmestudio in der MediaCityUK willkommen. Das Ensemble gibt alljährlich mehr als einhundert Konzerte, die fast alle auf BBC Radio 3 ausgestrahlt werden, dem Sender der BBC für klassische Musik. Außerdem wirkt es in jedem Jahr bei den BBC-Proms mit. Das Orchester favorisiert die Musik britischer Komponisten und arbeitet mit Künstlern von Weltrang in den verschiedensten Gattungen und Stilen zusammen; 2014 nahm es BBC Philharmonic Presents wieder auf, eine Serie von Kollaborationen mit anderen BBC Radiosendern, in der es seine Vielseitigkeit und seinen experimentierfreudigen, kreativen Geist unter Beweis stellt. Unterstützt wird das Orchester vom Salford City Council, der ein aktives und breitenwirksames pädagogisches und Bildungsprogramm in den örtlichen Schulen und in der Gemeinde ermöglicht. In enger Zusammenarbeit mit der Stadtverwaltung und anderen Partnern, darunter das Royal Northern College of Music, Salford University und der Greater Manchester Music Hub, unterstützt und fördert das Orchester junge Talente aus dem gesamten Nordwesten des Landes.

Das BBC Philharmonic wird geleitet von seinem Chefdirigenten Juanjo Mena, dessen Vorliebe für große Chorwerke und die Musik seines Heimatlandes Spanien zu unvergesslichen Erlebnissen im Konzertsaal und auf CD geführt hat. Der erste Gastdirigent

John Storgårds hat 2013 mit dem Ensemble einen von der Kritik gefeierten Zyklus der Sinfonien von Sibelius eingespielt. Der herausragende österreichische Komponist und Dirigent HK "Nali" Gruber leitete das Orchester während seiner Residency 2013 am Wiener Konzerthaus. Seine vormaligen ersten Dirigenten Gianandrea Noseda und Yan Pascal Tortelier kehren ebenfalls häufig für Gastauftritte zurück. Das international renommierte Orchester bereist regelmäßig den europäischen Kontinent und Asien, wo die Konzerte, die 2011 ausfallen mussten, als eine Japan-Tournee aufgrund des katastrophalen Erdbebens und des Tsunami abgebrochen wurde, 2014 nachgeholt wurden. Das BBC Philharmonic hat für Chandos mehr als 250 Aufnahmen eingespielt und etwa 900.000 Alben verkauft. Gemeinsam mit dem herausragenden Pianisten Jean-Efflam Bavouzet sowie dem Dirigenten Gianandrea Noseda wurde es 2014 mit dem *Gramophone* Concerto Award ausgezeichnet.

John Storgårds, der Erste Gastdirigent des BBC Philharmonic, ist auch Chefdirigent des Philharmonischen Orchesters Helsinki und Künstlerischer Leiter des Kammerorchesters Lapland. Im September 2015 wird er seine Tätigkeit als Erster Gastdirigent des National Arts Centre Orchestra in Ottawa aufnehmen. Er verfolgt eine zweifache Karriere als Dirigent

und Violinvirtuose und wird weithin gerühmt für das kreative Flair seiner Programme, in denen er für seine Aufführungen traditionelle, selten gespielte und zeitgenössische Musik zusammenstellt. Als Gastdirigent arbeitet er mit Ensembles wie dem Philharmonischen Orchester Oslo, dem WDR Sinfonieorchester Köln, den Bamberger Symphoniker, dem BBC Symphony Orchestra, dem Scottish Chamber Orchestra, dem Melbourne Symphony Orchestra und den führenden amerikanischen Orchestern in Cincinnati, St. Louis, Washington DC, Boston, Cleveland und New York zusammen.

Storgårds ist besonders für seine Interpretationen der Werke von Sibelius und Nielsen bejubelt worden. Sein Repertoire umfasst außerdem sämtliche Sinfonien von Beethoven, Brahms, Bruckner, Mozart, Schubert und Schumann. Sein waches Interesse an der Entdeckung von neuen oder unbekannteren Kompositionen führte zu zahlreichen Welturaufführungen, darunter Werke von Brett Dean, Kaija Saariaho, Per Nørgård, Korngold und sogar Sibelius. Er spielt zudem als aktiver Kammermusiker auf Festivals, nicht zuletzt bei dem alljährlich vom Avanti! Kammerorchester veranstalteten Festival "Summer Sounds"; außerdem tritt er regelmäßig als Sologeiger mit international renommierten Orchestern auf. Seine umfangreiche Diskographie spiegelt seine Repertoire-Interessen in zahlreichen preisgekrönten Einspielungen mit

den unterschiedlichsten Orchestern. Seine Aufnahmen von Pēteris Vasks' Zweiter Sinfonie und dessen Violinkonzert, in dem er auch den Solopart übernahm, wurde mit dem Cannes Classical Disc of the Year Award des Jahres 2004 ausgezeichnet und seine Rautavaara-CD mit dem Philharmonischen Orchester Helsinki

gewann 2012 einen *Gramophone* Award. John Storgårds studierte Violine, Komposition und Dirigieren an der Sibelius-Akademie in Helsinki und vertiefte sein Studium der Violine bei Chaim Taub in Israel. Er wurde 2002 mit dem Finnischen Staatspreis im Fach Musik ausgezeichnet.



BBC Philharmonic, with its Chief Conductor, Juanjo Mena, at MediaCityUK



© Marco Borggreve

John Storgårds

Carl Nielsen: Intégrale des symphonies

Introduction

L'enfance de Carl Nielsen (1865 – 1931), qu'il évoqua avec tant d'éloquence dans ses mémoires publiées après son soixantième anniversaire, joua un rôle formateur dans sa personnalité musicale à maints égards. Elle lui donna un respect durable pour les valeurs des gens de la campagne, un grand plaisir à l'égard de la diversité infinie de la nature et le goût de la force intérieure de ses premières amours musicales, Bach et Mozart. Sa formation au Conservatoire royal de Copenhague, principalement comme violoniste, nourrit ensuite ses premiers efforts en matière de composition, surtout dans les domaines de la musique de chambre et de la mélodie.

En ce qui concerne des projets plus ambitieux, comme la symphonie, c'est le poste qu'il occupa à l'Orchestre du Théâtre royal à partir de 1889 qui lui donna la base matérielle, tandis que ses voyages en Europe financés par des bourses en 1890 – 1891 lui fournirent une inspiration décisive. Au cours de ces voyages d'étude, il découvrit quel genre de musique orchestrale il voulait écrire (dans la lignée de personnalités comme Beethoven et Brahms), mais aussi le genre de musique qu'il

ne voulait pas écrire (essentiellement tout ce qui sentait le laisser-aller ou l'effet gratuit).

Deux essais précédèrent la symphonie à laquelle il se mit finalement à travailler au cours de l'été 1891. L'un était un premier mouvement de symphonie complet, composé en 1888, et intitulé plus tard de façon peu appropriée *Symfonisk Rhapsodi* (Rhapsodie symphonique), lors de sa première exécution. L'autre n'était rien de plus qu'un concept – pour une symphonie à programme: "De la terre tu es venu; à la terre tu retourneras."

Symphonie no 1 en sol mineur, op. 7

La véritable Première Symphonie de Nielsen, qui prit forme sur une période de deux ans et demi, est très éloignée de concepts aussi grandioses, ou en réalité de toute sorte de programme. De proportions et de discipline tout à fait classiques, elle doit beaucoup à Schumann tout en montrant des affinités avec la fougue de Berlioz – les toutes premières mesures sont de proches cousines de celles de l'"Orgie de brigands", le finale de *Harold en Italie* –, mais aussi avec le lyrisme de Grieg et la vitalité rythmique du compatriote norvégien de Grieg, Johan Svendsen, qui en

dirigea la création à Copenhague, le 14 mars 1894.

Dans sa critique de cette exécution, Charles Kjerulf, le critique danois le plus influent de l'époque, évoqua le caractère de cette symphonie comme "un enfant jouant avec de la dynamite". On trouve peut-être le plus clairement cette dynamite dans les rythmes entraînant du premier mouvement, alors que la caractéristique enfantine apparaît surtout aux moments où le rythme se relâche pour céder la place à la détente pastorale, ce qui est très manifeste dans le deuxième mouvement – un *Andante* plein de profondeur qui traduit une impression d'émerveillement devant la beauté du monde, au lieu de projeter des états d'âme individualistes.

Vient ensuite un substitut au scherzo, un peu brahmsien dans sa souplesse initiale, mais dont la sonorité s'obscurcit au fil des mesures. En fait, ce troisième mouvement fonctionne comme une sorte de creuset, dans lequel les éléments musicaux de la symphonie semblent fondus et remodelés, avec des conséquences non seulement pour les contrastes dramatiques au milieu du mouvement, mais aussi pour la destination ultime du finale.

Bien qu'elle soit nominale en sol mineur, Nielsen aurait pu conclure cette symphonie de façon tout à fait conventionnelle en sol majeur, ou même il aurait pu placer la totalité du dernier mouvement dans cette tonalité. En fait, son

finale tourne autour d'un majeur, ce qui en fait peut-être la première symphonie qui s'achève dans une tonalité autre que sa tonique de base. Ce phénomène, généralement appelé "tonalité progressive", ce n'est pas quelque chose que Nielsen conçut à l'avance ou avec une précision scientifique – quoique, avec du recul, on reconnaît que la tonalité de destination reflète des relations harmoniques explorées plus tôt dans cette œuvre. C'est plutôt l'équivalent technique d'un sens inné de l'aventure et un refus de perdre sa liberté. Ces qualités allaient conduire Nielsen à toute sorte d'expériences novatrices dans ses dernières symphonies.

Symphonie no 2, op. 16, "Les Quatre Tempéraments"

Dès l'époque de son éducation campagnarde sur l'île de Fionie (en danois, Fyn), Nielsen fut un imitateur talentueux (un don qu'il semble avoir hérité de son père), et il s'imposa par son art de la conversation et un merveilleux talent de conteur. Son intérêt compulsif pour tout ce qui était robuste et sain dans la nature humaine, peu importait s'il s'agissait d'aspérités ou d'idées très différentes des siennes, lui inspira aussi certaines de ses plus belles pages musicales.

Aucune œuvre n'illustre de façon plus exaltante son don pour l'empathie musicale que sa Deuxième Symphonie, *De fire Temperamenter* (Les Quatre Tempéraments).

Elle date de 1901 – 1902, époque où Nielsen gagnait essentiellement sa vie comme second violon, un peu frustré, à l'Orchestre du Théâtre royal de Copenhague. Les origines de cette œuvre, comme il l'expliqua dans un programme de concert vers la fin de sa vie, viennent d'un tableau allégorique qu'il découvrit par hasard dans une auberge de campagne, illustrant les Quatre Tempéraments – les humeurs déterminées par le mélange de fluides dans le corps, tout au moins selon une théorie médicale remontant à l'Antiquité grecque et romaine et à laquelle on croyait encore couramment jusqu'au début du dix-neuvième siècle. Le déséquilibre parmi ces fluides pouvait, paraît-il, créer une disposition à la colère (bileux), à l'apathie (flegmatique), à la tristesse (mélancolique) ou à l'insouciant (sanguin).

Sur le tableau, le tempérament colérique était apparemment montré comme un homme à cheval, l'épée à la main:

Ses yeux étaient exorbités et lui sortaient de la tête, sa chevelure flottait follement autour de son visage, qui était tellement distordu par la colère et la haine diabolique que je n'ai pas pu m'empêcher d'éclater de rire.

L'équivalent symphonique de Nielsen ne donne toutefois pas sujet à rire. C'est un *Allegro* berliozien enflammé, marqué dès le début par des accents cinglants sur les temps faibles et des gammes rapides, les contrastes lyriques survenant comme des épisodes dans lesquels

le personnage principal regrette sa fureur sans être capable d'en prévenir le retour.

En contraste complet, le deuxième mouvement, le Flegmatique, est si tranquille qu'il s'endort presque. Comme l'écrivit Nielsen:

J'ai visualisé un jeune homme... Sa nature profonde l'incitait à s'allonger là où chantent les oiseaux, où les poissons glissent sans bruit dans l'eau, où le soleil réchauffe et le vent caresse doucement les cheveux.

Dans ce mouvement, surtout dans les accords parfaits lents et ondoyant de la section centrale, se situent les germes du genre d'inertie qui allait prendre un aspect très différent dans la carrière symphonique ultérieure de Nielsen: une force menaçant la vie – en réalité une force menaçant la vie sur terre.

Comme le Flegmatique, le tempérament Mélancolique présente peu de contraste, sinon un épisode résigné d'une beauté grave au milieu du mouvement. Il devient aussi de plus en plus statique jusqu'à ce que, selon les mots du compositeur, "les parties s'entrelacent comme les fils d'un filet". Mais Nielsen fut incapable de dépeindre autre chose que le portrait d'une personne équilibrée et, dès le début, il donne à son "homme lourd et mélancolique" une noblesse stoïque légèrement atténuée. En fin de compte, la musique trouve son chemin jusqu'à une connaissance de soi-même calme et touchante.

Cette sorte de progression psychologique étaye aussi le finale Sanguin. Il commence comme l'ébauche d'un homme qui

se déchaîne sans réfléchir, s'imaginant que le monde entier lui appartient et que des pigeons tout rôtis vont lui tomber dans le bec sans travail, ni souci.

Toutefois,

Une fois seulement il semble qu'il ait rencontré quelque chose de vraiment sérieux; au moins il médite sur quelque chose qui est étranger à sa propre nature et cela semble l'affecter, si bien que la marche finale, bien que joyeuse et brillante, est encore plus empreinte de dignité et pas si ridicule et autosatisfaite que certaines parties antérieures de son développement.

Symphonie no 3, op. 27, "Sinfonia espansiva"

En 1906, à mi-chemin entre sa Deuxième et sa Troisième Symphonie, Nielsen remporta un triomphe national avec son opéra-comique *Maskarade* – une partition très mélodieuse et réconfortante qui fut rapidement reconnue comme l'opéra national danois par excellence. Il avait déjà démissionné de son poste de second violon à l'Orchestre du Théâtre royal et, au début de l'année 1908, il fut nommé second *Kapellmester*, poste qu'il allait occuper jusqu'en mai 1914.

C'est vraiment le moment où Nielsen arriva à son apogée comme compositeur,

interprète et figure nationale emblématique; sa reconnaissance croissante lui valut des commandes de plus en plus régulières de musique de scène et de cantates. Chose curieuse, il avait peu de contact avec son homologue symphonique et contemporain exact finlandais, Jean Sibelius. Néanmoins, parmi de nombreuses œuvres qui eurent sur lui un rôle formateur important au cours de cette période, la moindre ne fut pas la Deuxième Symphonie de Sibelius, dont on peut trouver trace de l'influence dans les longues pédales et l'écriture intense pour cordes aiguës du deuxième mouvement de sa Troisième Symphonie, la *Sinfonia espansiva*.

De tels traits sont une manifestation d'"expansivité". Mais ce mot avait un sens assez différent pour Nielsen et c'est surtout le caractère du premier mouvement qui lui correspond. Il revint sur le sujet pour préciser son concept en mars 1931, sept mois avant sa mort:

Le premier mouvement a été conçu comme un jaillissement d'énergie et d'affirmation de la vie projetée dans le vaste monde, que nous humains désirons non seulement connaître dans tous ses effets divers, mais que nous voulons conquérir et faire nôtres.

Pour exprimer ce désir, il trouve un rythme ternaire athlétique et entraînant qui rappelle le premier mouvement de l'*Eroica* de Beethoven. Ce genre d'écriture, marqué par des contours

thématiques très voûtés, des rythmes dynamiques et des harmonies libérées, donne l'impression d'être composé comme au temps futur – toujours dans une attente impatiente. On trouve un équivalent lyrique important dans la scène initiale de l'opéra biblique de Nielsen, *Saul og David* (Saul et David), où précisément ce personnage musical dépeint les Israélites qui attendent avec impatience l'arrivée retardée du prophète Samuel.

En opposition complète avec l'irrésistible énergie de l'*Allegro espansivo*, le mouvement lent pastoral évoque la campagne vallonnée de la Fionie natale du compositeur. Ici, dans les phases conclusives, des vocalises sans paroles pour soprano et baryton solos renforcent l'impression d'extase lyrique exprimée dans un fragment de texte trouvé dans l'avant-projet de partition de Nielsen:

Toute pensée a disparu: je suis couché sous
les cieux.

Dans le troisième mouvement, les forces opposées rencontrées jusqu'ici sont maintenues dans un équilibre difficile, les atmosphères étant suspendues "entre rêve et vigilance", comme le dit Henrik Knudsen, un élève de Nielsen, dans une analyse qui parut, avec l'accord du compositeur, peu après la première publication de l'œuvre. Comme toujours dans les œuvres de grande envergure de Nielsen, cette phase de la symphonie est une sorte de melting-pot où se résolvent

certains problèmes délicats – ici notamment dans une écriture fuguée convulsive – afin de permettre au finale de s'affermir, au lieu de devoir mener toutes ses batailles en partant de zéro.

Intitulé "pomposo" à l'origine – ce qui pour Nielsen signifiait grandeur plutôt qu'autoglorification –, en fait, ce finale n'est absolument pas conflictuel, au moins en comparaison avec ses homologues des dernières symphonies. La musique sort à grands pas, selon le compositeur, comme "un hymne au travail et à la jouissance saine de la vie", où

l'orchestre chante son thème d'introduction d'une façon si banale qu'on pourrait l'appeler "saine et robuste".

La conclusion vient

comme un homme qui, sans intérêt [au sens de peu démonstratif], mais sagement et à son aise, parvient au but de ses voyages.

La création de la *Sinfonia espansiva* eut lieu à Copenhague, le 28 février 1912, lors d'un concert où Nielsen dirigea également son nouveau Concerto pour violon. L'événement fut un triomphe, réussissant à convaincre les critiques danois qui, auparavant, émettaient des doutes sur ses capacités, et cette symphonie connut de nombreuses exécutions dans différents pays, souvent sous la propre baguette du compositeur. Deux mois après la création, Nielsen la dirigea à Amsterdam.

Pendant les parties les plus paisibles du finale, il demanda au célèbre Orchestre du Concertgebouw de jouer aussi "platement" que possible et il s'étira nonchalamment pour exprimer son propos. Les musiciens imitèrent immédiatement son geste et tout le monde éclata de rire. "Bravo, messieurs", dit Nielsen. "Je vois que nous nous comprenons." Et les rires reprirent.

Symphonie no 4, op. 29, "L'Inextinguible"

Bien qu'ils soient nés la même année, Nielsen et Sibelius, les grands jumeaux du symphoniste nordique, suivirent des voies totalement différentes. Alors que la Première Symphonie de Sibelius (1892) part de Borodine et de Tchaïkovski, celle de Nielsen rend hommage au même moment à Berlioz, Grieg et Svendsen. Et alors que Sibelius prenait ses distances par rapport aux éléments du romantisme et s'enracinait toujours davantage dans les représentations élémentaires de la Nature et du mouvement, Nielsen explorait des horizons toujours plus vastes. Au lieu de s'éloigner de ses racines, il fit des drames symphoniques en les confrontant à de nouvelles forces souvent hostiles.

Si la Troisième célébrait un conglomérat de valeurs positives, la Quatrième Symphonie, *Det Uudslukkelige* (L'Inextinguible) (1914 – 1916), est par essence une défense de ces mêmes valeurs contre des éléments qui menacent leur

existence même. À l'époque de sa composition, l'Europe était déchirée par une guerre dans laquelle le Danemark resta neutre, mais qui amena Nielsen à mettre en doute le "sentiment national" qu'il considérait auparavant comme quelque chose de sain et qu'il compara alors à "une syphilis spirituelle". Il y eut aussi des conflits dans sa vie personnelle. Son mariage, avec la célèbre sculptrice Anne-Marie Brodersen, entra dans une période troublée, provoquée par la révélation de ses infidélités; et le 30 mai 1914, il démissionna de son poste de chef d'orchestre au Théâtre royal, devenant ainsi un artiste indépendant, ce qui ne lui était pratiquement jamais arrivé depuis plus de vingt ans. Pour toutes ces raisons, Nielsen en vint à se remettre en question, tant sur le plan de la composition que sur le plan personnel. À cet égard, *L'Inextinguible* est une œuvre de la crise classique de la cinquantaine.

Le 3 mai 1914, il écrivit à sa femme dans un état de très grande agitation:

J'ai l'idée pour une nouvelle composition, qui n'a pas de programme, mais qui doit exprimer ce que nous savons comme encouragement pour la vie et les manifestations de la vie et qui est: tout ce qui bouge, qui implore la vie, qui peut être qualifié de ni mauvais ni bon, ni haut ni bas, ni grand ni petit, mais seulement: "ce qui est vie" ou "ce qui a la volonté de vivre" – je veux dire, pas d'idée précise sur quoi que ce soit de "grandiose" ou de "fin et délicat" ou sur

le chaud ou le froid (puissant peut-être), mais simplement Vie et Mouvement, cependant différent, très différent, dans un rapport flottant continuellement au sein d'un grand mouvement dans un courant. J'ai besoin d'un mot ou d'un titre court pour décrire tout cela.

Mais il n'allait trouver ce mot qu'après avoir terminé cette symphonie, près de deux ans après cet accès d'enthousiasme plus ou moins cohérent. Ses pensées se concrétisèrent dans une courte préface à la partition:

Avec le titre "L'inextinguible", le compositeur a cherché à indiquer en un seul mot ce que seule la musique a le pouvoir d'exprimer totalement: *La Volonté élémentaire de vivre*. La musique *est* la vie et, comme elle, est inextinguible.

En danois, "Det Uudslukkelige" est un nom neutre, pas un adjectif. Il ne nous faut donc pas y penser comme à une Symphonie inextinguible d'une prétention démesurée, mais plutôt comme une symphonie dont le sujet est: Ce qui est Inextinguible. Nielsen aurait presque pu aussi bien la nommer la "Force de la vie", comme le dit Bernard Shaw, ou "élan vital", dans une formulation popularisée à peu près à l'époque de sa composition par le philosophe Henri Bergson.

La turbulence des premières mesures suggère d'emblée ce qui est en jeu, lorsque les cordes et les bois rivalisent entre eux, et que les cuivres et les timbales s'efforcent de

maintenir la loi et l'ordre. Lorsque ce tumulte s'apaise, un long thème de clarinette en tierces sinueuses à la manière de Sibelius semble venir d'un autre monde ("pas tout à fait comme moi", comme le fit remarquer une fois Nielsen). Au lieu de rester simplement un havre pour une rêverie détachée du réel, ce thème s'avérera tout à fait capable de s'adapter, marquant les limites de son aptitude darwinienne à survivre à long terme.

Dans un mouvement lent pastoral idyllique, les bois se comportent comme une fanfare de village idéalisée, avec une charmante incertitude pour savoir s'il faut jouer à deux ou à trois temps. On le devine, ce sont ici les valeurs de simplicité d'ouverture que la symphonie a pour mission de défendre. Le troisième mouvement dramatique et tendu commence alors par un récitatif accompagné de caractère passionné confié aux violons, qui s'élèvent au-dessus des timbales et des cordes graves, "comme un aigle sur le vent", selon le compositeur; les contrastes qui suivent, entre déclamation passionnée et sérénité en forme d'hymne, sont finalement engloutis dans un sommet rayonnant. Dans le finale, lancé par un torrent de gammes des cordes à la manière de l'ouverture *Leonore III* de Beethoven, l'élément d'antagonisme refait surface. Deux jeux de timbales, séparés dans l'espace, luttent avec acharnement avec le reste de l'orchestre, avant le retour triomphal

du thème de clarinette du premier mouvement qui évoque Sibelius, maintenant étalé sur tout l'orchestre en une affirmation virulente.

Symphonie no 5, op. 50

Après sa création accueillie avec enthousiasme le 1er février 1916, *L'Inextinguible* s'imposa rapidement comme un jalon dans le répertoire symphonique nordique et on demanda souvent à Nielsen de la diriger. Au cours de ces années, il menait une vie itinérante, espérant cimenter à nouveau son mariage, mais il était alors exclu de la résidence familiale de Copenhague. Entre des projets symphoniques majeurs, il consacra une grande partie de son énergie à une somptueuse production d'*Aladdin* (1805), poème dramatique d'Adam Oehlenschläger, qui exigeait une musique de scène d'environ quatre-vingt-dix minutes; et sa manière de traiter des oppositions entre le bien et le mal, ainsi que le cadre oriental de la pièce, lui donnèrent un nouvel élan pour des explorations symphoniques.

Pour la Cinquième Symphonie, nous n'avons aucune déclaration préliminaire du genre de celles avec lesquelles Nielsen se débattit à propos de *L'Inextinguible*. Mais il réfléchit rétrospectivement à son contenu. Interviewé par un journal de Copenhague juste avant la première, le 24 janvier 1922, on lui demanda la signification de sa nouvelle œuvre. Il répondit avec méfiance:

Les longues explications et indications à propos de ce que "représente" la musique sont juste mauvaises; elles distraient l'auditeur.

Pressé de dire si la Grande Guerre avait affecté sa composition, il détourna à nouveau la question, en répondant que, bien qu'il n'ait pas conscience d'une telle influence,

une chose est certaine: aucun de nous n'est le même qu'avant la guerre. Donc peut-être bien!

Comme tant d'autres compositeurs, Nielsen découvrit qu'une telle tactique évasive laissait son œuvre sans défense contre des critiques désireux de donner leurs propres interprétations. Certains établirent un rapport entre le drame vraiment saisissant de la Cinquième Symphonie et sa musique pour *Aladdin*: ils voyaient dans le premier mouvement de la symphonie des mondes de rêves pastoraux et des marches arabes. Et l'un des défenseurs les plus ardents de Nielsen, le compositeur et chef d'orchestre Victor Bendix, se trouva désorienté, parlant de cette œuvre comme d'une

Sinfonie filmatique, cette musique des sales tranchées... ce poing serré à la face d'auditeurs sans défense, snobs de nouveauté, écorchés de titillation... qui lèchent avec amour la main tâchée du sang de leur nez!

Deux ans plus tard, à Stockholm, une large part du public sortit, pour protester contre

la cacophonie du premier mouvement, alors qu'une partie de ceux qui restèrent tenta de mettre fin à l'exécution par leurs sifflements.

Nielsen laissa en fait quelques indices sporadiques à propos de ses préoccupations pendant qu'il composait cette œuvre. Elles concernent toutes des oppositions primordiales. À la fin de son brouillon au crayon, il écrivit la devise: "Vague, forces au repos – Forces en alerte." Ces mots pourraient tout aussi bien s'appliquer au contraste entre les deux sections principales du premier mouvement et à celui entre les deux mouvements eux-mêmes. Il dit à un confident, Ludvig Dolleris, que c'était

quelque chose de très primitif que je voulais exprimer: la division de l'obscurité et de la lumière, la lutte entre le mal et le bien. Un titre comme "Rêves et exploits" pourrait peut-être résumer le tableau intime que j'avais sous les yeux pendant que je composais.

Et au journaliste du journal qui l'interviewait, il expliqua que la symphonie traitait en fin de compte de la même opposition élémentaire que ses trois symphonies précédentes, à savoir "des forces au repos par opposition à des forces en alerte".

Le premier mouvement entre dans deux vastes sections. Les "forces au repos" s'expriment initialement avec une sorte d'indifférence vagabonde. Nielsen décrit un jour cet état comme une "Nature végétative", et

le titre "Végétatif" se trouve en tête du brouillon de sa partition au crayon. Deux bassons et ensuite des cors, des flûtes et des clarinettes par deux errent sans but autour d'une ligne oscillante d'alto qui attend tout d'abord passivement, puis avec plus d'impatience, que quelque chose arrive. Cette ligne réagit aux frissons des cymbales lorsque la mélodie errante passe aux cordes. Un sentiment croissant d'appréhension provient des accents durs des violoncelles, et une sorte de paralysie passe furtivement sur la musique. Tout est prêt pour l'entrée de la caisse claire. À partir de là, la lutte entre les forces en conflit monte et descend, pour se terminer dans une impasse et mourir sous les notes répétées lancinantes des violons et du célesta.

Comme si elle émergeait d'un mauvais rêve, une chaude mélodie en sol majeur survient aux altos et aux violoncelles, soutenus par les bassons et les cors. Elle se déroule en deux magnifiques vagues d'une activité de plus en plus contrapuntique, pour parvenir à un sommet extatique. Cependant, ce qui s'annonçait comme une troisième vague tout aussi positive est vite empoigné par de terribles réminiscences et un sentiment croissant de frayeur. Les bois et les cordes se lancent dans ce que Nielsen appelait le "motif du mal" – une transformation de la ligne initiale agitée des altos – et, au point culminant, la caisse claire revient dans un tempo plus rapide

et sans rapport, avec mention de déranger l'orchestre à tout prix. Il s'ensuit un tohu-bohu, jusqu'à ce qu'un raz-de-marée de sol majeur engloutisse tous les combattants et que le premier mouvement se conclut dans une tranquillité meurtrie par la guerre.

Le second mouvement commence par ce que Robert Simpson, le pionnier en ce qui concerne la musique de Nielsen, appelait à bon escient "une source d'énergie régénératrice". Cette musique semble tout d'abord irrésistible dans son ampleur. Mais elle finit elle aussi par succomber à une perte d'énergie terrifiante. Que cela survienne en l'absence des témoignages manifestes de rancune du premier mouvement – comme la percussion, les sons aigus de clarinette et le chahut de la caisse claire –, est d'autant plus démoralisant. Cela implique qu'un effort encore plus grand de volonté que dans le premier mouvement sera nécessaire afin de retrouver un état d'esprit positif.

La stratégie de Nielsen consiste avant tout à laisser les forces du mal se déchirer, ce qu'il fait dans une fugue infernale qui commence calmement aux violons, mais développe bientôt un élan cauchemardesque et vole finalement en éclats. L'atmosphère finit par se détendre, une autre fugue commence, à nouveau aux violons, mais cette fois c'est une transformation lente et tranquille du thème initial du second mouvement qui se fraye un

chemin jusqu'à un calme abouti. Il ne reste qu'à la "source d'énergie" de revenir et de trouver le moyen d'éviter son chemin précédent vers la ruine. Ceci fait, avec la révélation de la tonalité de mi bémol majeur, les dernières pages brandissent triomphalement l'étendard de la Force vitale.

Symphonie no 6 "Sinfonia semplice"

Au cours de la période qui suivit la Grande Guerre, ses Quatrième et Cinquième Symphonies apportèrent à Nielsen la plus grande reconnaissance professionnelle dont il allait jamais jouir de son vivant. En Scandinavie, les critiques qui avaient été troublés par ce qu'ils avaient perçu comme une expérimentation délibérée dans ses œuvres antérieures, se trouvèrent alors paradoxalement stupéfiés par ces chefs-d'œuvre d'un abord beaucoup plus difficile; peut-être comprirent-ils – et Nielsen leur a peut-être facilité cette compréhension – que ce qui les avait tracassés était en réalité une polarité négative délibérée dans un drame existentiel abstrait, plutôt qu'une sorte de faiblesse ou *Schadenfreude*. La musique d'un récalcitrant aussi ferme et résolu, même parfois rébarbative, était simplement sa façon de traduire fidèlement les combats qui se situaient pour lui au cœur de l'existence. Et avec ce que le climat moral en Europe avait subi à cause de la Première Guerre mondiale, il

était maintenant difficile de mal interpréter ce message.

Toutefois, le compositeur lui-même sous-estimait ses triomphes créateurs car il souffrait de ne pas avoir évolué sur le plan international comme il méritait. Il trouvait qu'il n'y avait pas grand chose à admirer dans la scène musicale européenne des années 1920, avec ses extrêmes d'hédonisme et d'abnégation. Et pour aggraver les choses, sa santé était ébranlée par des problèmes cardiaques qui commencèrent à se manifester sérieusement après son travail intense sur la Cinquième Symphonie. En tout cas, son instinct durable de l'aventure lui dicta que sa prochaine symphonie devrait se déplacer vers une arène différente. Mais où précisément, si l'on considère les sommets si élevés qu'il avait si récemment escaladés?

Sa première pensée fut, en effet, de revenir à ce qu'il faisait depuis plus de dix ans dans le domaine de la chanson populaire traditionnelle. Comme il l'écrivit à l'une de ses filles, au mois d'août 1924, il envisagea donc une œuvre qui serait

tout à fait idyllique de caractère, au-delà des goûts et des modes liés à l'époque... comme les anciens musiciens *a cappella*.

Mais Nielsen n'était pas du genre à planifier à l'avance un chemin précis et, cette fois, son voyage l'entraîna dans des régions très éloignées des premières mesures, avec le

tintement du glockenspiel, les douces gammes des bois et les violons puérils sur le tic-tac des violons et des bassons.

Dans une interview publiée deux jours avant la création, le 11 décembre 1925, il fut interrogé à propos du titre de la Sixième Symphonie. Il répondit que

Je l'ai nommée *Sinfonia semplice*, car le caractère principal s'inscrit dans une veine plus légère que mes autres symphonies - elle renferme des choses joyeuses.

L'interviewer le pressa encore davantage, sans aucun doute parce que le compositeur avait défrayé la chronique cette année-là: au moment des célébrations nationales de son soixantième anniversaire, il avait fait, contre toute attente, des déclarations cyniques sur la carrière d'un compositeur. Nielsen insista sur le fait que:

La symphonie n'a absolument rien à voir avec mes états d'esprit. Ce que j'éprouve dans la vie n'affecte jamais directement ma musique.

Mais il poursuivit et donna ce qui peut être un indice important quant au ton général de la Symphonie: "Il est naturel pour nous d'avoir très envie de ce que nous n'avons pas." Autrement dit, la *Sinfonia semplice* n'est pas tant une symphonie simple qu'une symphonie qui aspire à la simplicité.

Le premier mouvement est, en fait, l'un des drames musicaux les plus tragiques et les plus totalement accomplis de Nielsen; pour

toutes ces raisons, il s'exprime pendant treize à quatorze minutes et dans des textures très économiques. Chacune de la demi-douzaine d'idées principales présente une naïveté captivante lors de sa présentation initiale, mais chacune est brutalisée dans la phase centrale du mouvement, qui culmine dans une crise d'angoisse générale et une dissonance déchirante aux cors et aux bois. C'est un mouvement symphonique aussi antihéroïque que n'importe quelle page de Chostakovitch – qui était en train de composer sa Première Symphonie précisément à la même époque, mais il est presque certain qu'il ne connut la musique de Nielsen que beaucoup plus tard.

Si ce premier mouvement est troublant, ce qui suit l'est encore plus. Le ton prévalent du deuxième mouvement, une *Humoreske* autoproclamée, est sardonique, mais ce n'est pas tellement évident si bien que Nielsen pensa qu'il pouvait parler de lui-même. Dans l'interview publiée avant la première exécution, il souligna que la symphonie illustrait des "problèmes purement musicaux". Toutefois, il se contredit d'emblée en décrivant la percussion: elle réveille les autres instruments, qui se mettent à jouer de la "musique moderne"; cela suscite leur dégoût et, plus tard, le mépris du trombone qui le traduit dans des glissandos béants, comme pour dire "Bah, des aliments pour bébé!", avant que tout le monde se rendorme. Dans ce pétard

satirique, l'impression que le compositeur est virtuellement absent n'est pas l'élément le moins alarmant, d'autant qu'il a fait partie intégrante du drame du premier mouvement.

Le mouvement lent semble ensuite pouvoir redresser l'équilibre. La *Proposta seria* (Proposition sérieuse) de Nielsen est une fugue intense, assez proche de Bartók, aux cordes – les notes initiales répétées rappelant directement la première mesure de la symphonie. C'est le genre d'écriture que Nielsen avait déployé de façon si exaltante dans le second mouvement de la Cinquième Symphonie, pour absorber la négativité et préparer le terrain à l'éclat final d'affirmation de la vie. Cependant, cette fois, tout s'effondre et la musique est prise dans les mailles de sa propre anxiété fébrile – comme le Tempérament mélancolique de la Deuxième Symphonie, mais à un niveau plus élevé d'angoisse existentielle. Ce que l'on peut espérer de mieux, semble-t-il, c'est une pâle conciliation du statu quo, vaguement exprimée dans les dernières mesures.

Avant de composer le finale, Nielsen déclara que ce serait

des variations, un chaos cosmique, dont les atomes... se clarifient et s'unissent pour former un globe.

Pourtant, une fois encore, le concept s'obscurcit lorsqu'il y travailla. Les variations sont là sans aucun doute et, au milieu du mouvement, quelque chose qui ressemble

à un chaos cosmique transparait dans la musique. Mais l'assemblage en complétude envisagé rencontre des obstacles qui, pour une fois, dans sa carrière symphonique, s'avèrent insurmontables. Comme Nielsen le confia à son ami Thorvald Nielsen, l'étrange variation avec tuba et percussion représente la "mort frappant à la porte". Si c'est le cas, alors les fanfares qui suivent ne peuvent évoquer qu'un geste défiant la mort. Finalement, il reste deux bassons criant leur note la plus grave de toutes leurs forces. Ainsi, le plus grand chantre de la vie dans la tradition symphonique du vingtième siècle termine sa dernière symphonie en faisant symboliquement un bras d'honneur à la mort.

© 2015 David Fanning
Traduction: Marie-Stella Pâris

Née au Canada, la soprano **Gillian Keith** a remporté le prestigieux Prix Kathleen Ferrier et continue à s'imposer au concert et l'opéra. Elle fait de remarquables apparitions au Royal Opera de Covent Garden, au Welsh National Opera, à l'English National Opera, à l'Opera North et à De Nederlandse Opera, ainsi qu'au Festival de Bregenz et au Festival de Buxton, à Bâle, Genève, Oviedo et Boston. Parmi les rôles qu'elle interprète, on peut citer Zerbinetta (*Ariadne auf Naxos*), Tytania (*A Midsummer Night's Dream*), Nannetta (*Falstaff*), Pretty Polly (*Punch and Judy*), Miss Wordsworth (*Albert*

Herring), Iphis (*Jephtha*), Sylvie (*La Colombe* de Gounod), Philine (*Mignon* de Thomas), Lucinda (*Don Chisciotte in Sierra Morena* de Conti), Tiny (*Paul Bunyan*), Elmira (*Croesus* de Keiser), Poppée (*L'incoronazione di Poppea*) et le rôle titre dans *Gloria – a Pigtales* de Gruber. En concert, elle a chanté la Symphonie no 2 de Knussen aux Proms de la BBC, *Exsultate, jubilate* de Mozart et le Magnificat de Bach avec le Royal Northern Sinfonia, l'Ange dans *La resurrezione* de Haendel à Houston, la Passion selon Saint Matthieu avec la Handel and Haydn Society à Boston, le *Messiah* et *Silete venti* à Hong-Kong, en Nouvelle Zélande et à l'Opéra de Sydney, et "A Celebration of Handel" avec le Florilegium au Wigmore Hall de Londres. Artiste recherchée dans le domaine du disque, Gillian Keith a enregistré le Gloria de Haendel, des cantates de Bach sous la direction de Sir John Eliot Gardiner, des lieder de Schubert avec Gerald Finley, des mélodies de Debussy et de Strauss avec le pianiste Simon Lepper, ainsi que le rôle de Zerbinetta avec le Scottish Chamber Orchestra sous la baguette de Sir Richard Armstrong.

Le baryton **Mark Stone** a fait ses études à la Guildhall School of Music and Drama; en 1998, il a reçu le Prix Decca aux Kathleen Ferrier Awards. Au cours de la saison 2014-2015, il a chanté le rôle titre de *Don Giovanni* à la Deutsche Oper de Berlin et dans une reprise de

cet ouvrage à l'Opéra de Nouvelle-Zélande, ainsi que le Comte (*Le nozze di Figaro*) à la Staatsoper de Hambourg; il a fait ses débuts dans le rôle de Storch (*Intermezzo*) à l'Opéra de Garsington et a effectué une tournée aux États-Unis dans le rôle du Passeur dans la production de Netia Jones de la *Curlew River* de Britten qui a connu un grand succès. En concert, il a chanté le *War Requiem* de Britten au Teatro alla Scala de Milan avec l'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi sous la direction de Xian Zhang et au Concertgebouw d'Amsterdam sous la baguette de Jaap van Zweden; la Huitième Symphonie de Mahler avec le Philharmonia Orchestra sous la direction de Lorin Maazel; *Guillaume Tell* de Rossini aux Proms de la BBC avec l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia sous la direction d'Antonio Pappano; le rôle titre dans *Sweeney Todd* avec les effectifs de la Bayerischer Rundfunk à Munich; *A Sea Symphony* avec les Düsseldorfer Symphoniker sous la baguette de Sir Roger Norrington et *The Dream of Gerontius* à la Wiener Konzerthaus sous la direction de James Judd. Passionné de récitals, Mark Stone a chanté au Weill Hall de Carnegie Hall, à New York, au Wigmore Hall et à St John's Smith Square à Londres, au Festival de lieder d'Oxford et aux festivals de Canterbury et de Buxton.

Le **BBC Philharmonic** est un orchestre de radio qui est basé à Salford. Il joue au Bridgewater

Hall de Manchester, fait des tournées dans le Nord de l'Angleterre et accueille des auditeurs dans son studio d'enregistrement à MediaCityUK. Il donne plus de cent concerts par an, presque tous diffusés sur BBC Radio 3, chaîne de musique classique de la BBC. En outre, il se produit chaque année aux Proms de la BBC. Défenseur des compositeurs britanniques, l'orchestre travaille avec des artistes de niveau mondial, couvrant un large éventail de genres et de styles; en 2014, il a relancé BBC Philharmonic Presents, une série de partenariats entre les chaînes radiophoniques de la BBC qui met en valeur sa polyvalence et le côté novateur de son esprit créateur. Il est soutenu par le Conseil municipal de Salford, ce qui permet un programme croissant de pédagogie et d'assistance dans des écoles et auprès de la communauté locale. Il travaille en étroite liaison avec le Conseil municipal et d'autres partenaires comme le Royal Northern College of Music, l'Université de Salford et le Centre musical de l'agglomération de Manchester, dans une action de soutien et d'encouragement des talents émergents de tout le Nord Ouest.

Le BBC Philharmonic est dirigé par son premier chef, Juanjo Mena, dont l'amour des œuvres chorales de grande envergure et de la musique de son pays natal, l'Espagne, donne lieu à des exécutions inoubliables au concert et au disque. En 2013, son principal chef invité,

John Storgårds, a enregistré avec l'orchestre un cycle de symphonies de Sibelius qui a été encensé par la critique. L'éminent compositeur et chef d'orchestre autrichien HK "Nali" Gruber a dirigé l'orchestre dans une résidence à la Wiener Konzerthaus en 2013. Ses anciens chefs permanents Gianandrea Noseda et Yan Pascal Tortelier reviennent aussi régulièrement. Célèbre sur le plan international, l'orchestre se rend souvent sur le continent européen et en Asie, où la tournée au Japon de 2011 annulée par le catastrophique tremblement de terre et tsunami, eut lieu finalement en 2014. Avec plus de deux cent cinquante enregistrements chez Chandos Records et neuf cent mille albums vendus, le BBC Philharmonic a remporté le Prix de concerto du *Gramophone* en 2014 avec le remarquable pianiste Jean-Efflam Bavouzet et le chef d'orchestre Gianandrea Noseda.

Principal chef invité de l'Orchestre philharmonique de la BBC, **John Storgårds** est également premier chef de l'Orchestre philharmonique d'Helsinki et directeur artistique de l'Orchestre de chambre de Laponie. Il prendra ses fonctions de principal chef invité de l'Orchestre du Centre national des arts d'Ottawa en septembre 2015. Menant une double carrière de chef d'orchestre et de violoniste, il s'est fait connaître par sa capacité à inscrire dans ses programmes de concert aussi bien des œuvres traditionnelles, que de

la musique rare ou contemporaine. Comme chef invité, il se produit avec des orchestres tels l'Orchestre philharmonique d'Oslo, l'Orchestre symphonique du WDR de Cologne, les Bamberger Symphoniker, le BBC Symphony Orchestra, le Scottish Chamber Orchestra, le Melbourne Symphony Orchestra et des orchestres américains importants à Cincinnati, St. Louis, Washington DC, Boston, Cleveland et New York.

Ses interprétations d'œuvres de Sibelius et Nielsen sont particulièrement appréciées; en outre, son répertoire comprend toutes les symphonies de Beethoven, Brahms, Bruckner, Mozart, Schubert et Schumann. Son attachement à découvrir un répertoire nouveau ou inconnu a donné lieu à de nombreuses premières exécutions mondiales d'œuvres de Brett Dean, Kaija Saariaho, Per Nørgård, Korngold et même Sibelius, parmi tant d'autres. Musicien de chambre présent dans les festivals, et non des moindres comme le festival annuel de l'Orchestre de Chambre Avant! Sons d'été, il se produit souvent comme violoniste en soliste avec des orchestres internationaux. Sa vaste discographie, particulièrement intéressante sur le plan du répertoire, a fait l'objet de nombreuses distinctions avec plusieurs orchestres différents. Son enregistrement de la Deuxième Symphonie et du Concerto pour violon de Pëteris Vasks, où il joue en soliste, a reçu le prix du meilleur disque classique de l'année

à Cannes en 2004 et son disque consacré à Rautavaara avec l'Orchestre philharmonique d'Helsinki a remporté un *Gramophone* Award en 2012. John Storgårds a étudié le violon,

la composition et la direction d'orchestre à l'Académie Sibelius d'Helsinki, ainsi que le violon avec Chaim Taub en Israël. Il a reçu le Prix d'État finlandais de la musique en 2002.



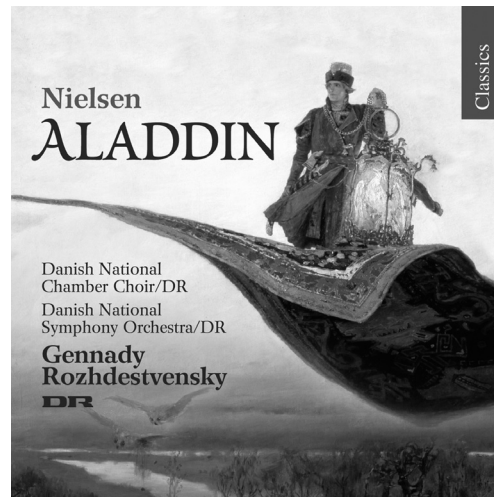
BBC Philharmonic, with its Chief Conductor, Juanjo Mena

Also available



Nielsen
Saul og David
CHAN 8911(2)

Also available



Nielsen
Aladdin
CHAN 10498 X

Also available



Sibelius
Complete Symphonies
CHAN 10809(3)

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.



The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

Executive producer Ralph Couzens

Recording producer Mike George

Sound engineer Stephen Rinker

Assistant engineer Sharon Hughes (Symphonies Nos 1 and 5), Denise Else (Symphony No. 2), Chris Hardiman (Symphonies Nos 3 and 6), Owain Williams (Symphony No. 4)

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue MediaCityUK, Salford; 28 October 2012 (Symphony No. 2), 7 September 2013 (Symphony No. 3), 12 December 2013 (Symphony No. 6), 11 December 2014 (Symphony No. 4), 24 February 2015 (Symphony No. 1), and 27 February 2015 (Symphony No. 5)

Front cover Caricature of Carl Nielsen (December 2014) © Neale Osborne (b. 1970) / Lebrecht Music & Arts Photo Library

Back cover Photograph of John Storgårds © Marco Borggreve

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2015 Chandos Records Ltd

© 2015 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



© Marco Borggreve

John Storgårds

CHANDOS DIGITAL

3-disc set **CHAN 10859(3)**

CARL NIELSEN (1865–1931)

COMPACT DISC ONE

- 1-4 **Symphony No. 1, Op. 7, FS 16** (1891–92)* 33:19
 in G minor • in g-Moll • en sol mineur
- 5-8 **Symphony No. 2, Op. 16, FS 29** 33:09
 'The Four Temperaments' (1901–02)*
 (*De fire Temperamenter*)

TT 66:44

COMPACT DISC TWO

- 1-4 **Symphony No. 3, Op. 27, FS 60 'Sinfonia espansiva'** 37:56
 (1910–11)* †
- 5-8 **Symphony No. 4, Op. 29, FS 76 'The Inextinguishable'** 35:10
 (1914–16) ‡
 (*Det Uudslukkelige*)
 Paul Turner timpani
 Geraint Daniel timpani

TT 73:20

COMPACT DISC THREE

- 1-6 **Symphony No. 5, Op. 50, FS 97** (1921–22)* 35:57
 John Bradbury clarinet
 Paul Patrick side drum
- 7-10 **Symphony No. 6, FS 116 'Sinfonia semplice'** 35:19
 (1924–25) §
 TT 71:32

© 2015 Chandos Records Ltd
 © 2015 Chandos Records Ltd
 Chandos Records Ltd
 Colchester • Essex • England

BBC Philharmonic

The BBC word mark and logo are
 trade marks of the British Broadcasting
 Corporation and used under licence.
 BBC Logo © 2011

GILLIAN KEITH SOPRANO †
MARK STONE BARITONE †
BBC PHILHARMONIC
YURI TORCHINSKY LEADER*
IGOR YUZEFOVICH LEADER ‡
ZOË BEYERS LEADER §
JOHN STORGÅRDS