

**CHANDOS**



# NIELSEN

VIOLIN CONCERTO • SYMPHONY NO. 4 'THE INEXTINGUISHABLE'

**JAMES EHNES** VIOLIN

**BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA**

**EDWARD GARDNER**



Tully Potter / Bridgeman Images

Carl Nielsen, c. 1911

## Carl Nielsen (1865 – 1931)

### Concerto, Op. 33, FS 61 (1911)\* 33:19

for Violin and Orchestra

Dedicated to Emil Telmányi

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 1 | I Præludium. Largo (♩ = 76) –<br>A tempo, ma molto tranquillo (♩ = 60) – (♩ = 69) –<br>A tempo (♩ = 60) – A tempo, ma tranquillo –<br>Molto adagio (♩ = 40) –  | 6:16  |
| 2 | Allegro cavalleresco (♩ = 84) – Poco meno (♩ = 63) –<br>A tempo, ma tranquillo –<br>Cadenza. [ ] – Poco tranquillo – Quasi andantino –<br>Più mosso (♩ = 100) – Tempo I (♩ = 84) – Poco meno –<br>Più presto | 12:03 |
| 3 | II Poco adagio – Poco agitato – Tranquillo –<br>A tempo, ma tranquillo –   | 5:37  |
| 4 | Rondo. Allegretto scherzando – Tranquillo – Semplice –<br>Cadenza. [ ] –<br>Tempo I – Tranquillo – A tempo   | 9:23  |

**Symphony No. 4, Op. 29, FS 76**

**'The Inextinguishable'** (1914 - 16)

**34:25**

('Det Uudslukkelige')

- |   |  |                 |
|---|--|-----------------|
| 5 | Allegro - A tempo, ma tranquillo - Un pochettino di più -<br>Tranquillo - Risoluto e giusto -<br>Tempo I - Pesante ma glorioso - Poco più vivo - Con fuoco -<br>Molto tranquillo - Tempo I - Poco allegretto -   | 12:20           |
| 6 | A tempo [Poco allegretto] - A tempo ma tranquillo -  | 4:24            |
| 7 | Poco adagio quasi andante - Con fuoco - A tempo [I] -<br>Poco adagio - Molto tranquillo - Un poco agitato -<br>Tempo I - Un poco agitato - Tempo I - Agitato un poco -<br>Adagio - Un poco più vivo, ma pesante -<br>Più lento - Un poco più vivo, ma tenuto - Con anima - | 9:04            |
| 8 | Allegro - Stabilimento - Poco pesante - Glorioso -<br>Più mosso - Tempo giusto   | 8:35            |
|   |  | <b>TT 67:51</b> |

**James Ehnes** violin\*

**Bergen Philharmonic Orchestra**

**Alexander Kagan** leader

**Edward Gardner**

## Nielsen: Violin Concerto / Symphony No. 4

### Introduction

Carl Nielsen (1865 – 1931) placed his Violin Concerto and his Fourth Symphony together on the programme when, on 22 June 1923, he conducted his first and only concert in London. Ernest Newman, reviewing the event for *The Guardian*, was not impressed.

'Mr. Nielsen's music', he wrote,

seems to be mostly a collection of jottings from a notebook. These are generally very good in themselves, but lack a genuine connective tissue.

Often a negative review can be more astute than the critic knows, and perhaps that is the case here. What seems piecemeal in this music – the final Rondo of the Violin Concerto, for instance – we might feel to be justified as exemplifying a kind of form in which quite diverse themes and materials converse with one another from their separate stations, no attempt made to ground them in 'a genuine connective tissue'. Nielsen was aware that such homogeneity belonged to a departing world, and aware, too, that music now would have to be brisk, abrupt, emphatic to make up for the loss. At the same time, the loosening of unity made

possible a diversity of references, to different epochs and sources: older styles, folk music – a parade of identities.

### Violin Concerto, Op. 33

Eleven years before its London performance, the Violin Concerto was played for the first time at another notable concert which the composer conducted, in Copenhagen on 28 February 1912; this was the occasion on which he also presented his Third Symphony for the first time. The soloist in the concerto was Peder Møller, who had recently returned to Denmark from his training in Paris, and who was Nielsen's preferred performer of the work (though in London he had beside him on the platform the Hungarian violinist Emil Telmányi, his son-in-law).

The work is nominally in two big movements, but that is just one of the ways in which it gives convention a twist. It would not be difficult to understand the form in traditional three-movement terms: a first movement having a slow introduction, if a long one, is followed by a proper slow movement that leads directly into the finale. Nielsen's invitation, however, is to approach

it as two panels, similarly proportioned, each having a slow – fast impetus.

Nor is that the only way in which convention is at once observed and challenged. The 'slow introduction' turns out to have an introduction all its own: a passage in which the soloist warms up – like a folk fiddle player, but on a level of classical elegance, its rougher origins delicately reinforced by the drone from horns and bassoons on G, which turn to the fifth, G – D. The music slows, and the violin is conveyed magically upwards to rest on G as the harmony swivels from minor to major. This is where we might expect the fast music to begin, but instead what unfolds is slow consideration of a rocking idea that had begun to emerge just before this turning point. Faster, wilder material intervenes, and is remembered as the music slows, turning back in the direction of its rocking motif. Soon we hear shades of Elgar's 'Nimrod' (it would be interesting to know what Nielsen played and conducted during his years as a second violinist and, subsequently, assistant conductor with the Royal Danish Orchestra), which wreathes the violin's final slow lift to a super-high D.

Held over, that note is almost shockingly drowned out by the arrival of the *Allegro cavalleresco*, the latter an unusual term in

music, meaning 'chivalric' and surely used by Nielsen for the music's sense of olden times. The harmony is suddenly straightforward, there is scarcely an accidental in sight, and the orchestral sound is full, for the first time since that initial chord, which sounded like the report of a starting pistol to set the work in motion. What now comes forward at once is a lusty tune that could well suggest knights on horseback. It silences the solo violin, which had been playing very nearly continuously, until the latter is given a chance at the theme, which it half-satirises. Not long after comes another unprepared switch, to gentler music featuring the woodwind group, sometimes in beautiful combination with the solo violin. This music keeps its hold – sometimes against a counter-idea pecking at repeated notes – through the cadenza. Both kinds of music, the chivalric and the gentler, are then brought back, their differences unallayed.

Woodwind and violin reappear together once more after the break to open a slow movement that is perhaps more a *search* for a slow movement, the music's defining and almost omnipresent image being a faltering step: down a semitone and back again in dotted rhythm. An alternative theme is introduced, but this, too, contains dotted rhythms and hesitancy. When the earlier

music has been re-established and settled, it is this time the violin that takes the lead into a new domain, that of the Rondo finale.

Comedy here is deliberately overplayed – in the soloist's leaps, in the quick-fire discussion between soloist and orchestra – all suggesting that the music is making riot of its ebullience. The cadenza goes another way, back to a moment of drone-accompanied melody, as if this had all been the dream of a wandering fiddler. Then it is over, too soon.

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

If the general character of the Violin Concerto is unsettled yet playful, the Fourth Symphony is quite different in its determination and drive. A little while had passed: Nielsen composed the symphony between 1914 and 1916, the lower opus number of the work owed to its earlier publication. In this short time since the concerto, much had changed: not only had war broken out across Europe (though Denmark remained neutral) but strains in the Nielsen marriage had hastened the couple's move towards separation. We may want to pause, though, before trying to explain the symphony's nature in terms of these public and private developments. For one thing, the symphony has, as much as the concerto, its aspects of fracture

and role-playing. (Nielsen was, after all, the composer of an opera called *Maskarade*.) The first movement, for instance, includes its own 'chivalric' episode, besides a good deal of chorale-prelude working – that is, of slow melody festooned with faster counterpoints. (And we might remember here that one of Bach's great predecessors was a Dane: Dieterich Buxtehude). The second movement steps into the shoes of a Renaissance dance.

Nielsen himself said little about this marvellous multiplicity, much more about the singleness and strength which he was looking for. In May 1914 he wrote to his wife:

I have an idea for a new composition,  
which has no programme but will express  
what we understand by the spirit of life or  
manifestations of life, that is: everything  
that moves, that wants to live... just life  
and motion, though varied – very varied –  
yet connected, and as if constantly on  
the move, in one big movement or stream.  
I must have a word or a short title to  
express this; that will be enough. I cannot  
quite explain what I want, but what I want  
is good.

The word he was after was 'inextinguishable', and before the première, which he conducted in Copenhagen on 1 February 1916, he found a motto for the symphony: 'Music is Life, and, like it, inextinguishable.'

Inextinguishable movement, however, need not be in conflict with shift and disparity – indeed, may thrive on them. The clamour of the opening, with the music immediately revealing its power, is a case in point. Rolling ostinatos and thwacks on the timpani provide the energy to initiate something mighty, but this music, which seems on the verge of splitting under the pressure of its own explosiveness, is soon shunted aside by the strings – but then not for long before the *tutti* force is back, now with a golden brass chorale at its heart. In very little time the grandeur has passed by to leave us with a solo cello and two oboes. A little further along a passage of majestic power, aptly marked 'weighty but glorious' (*Pesante ma glorioso*), gives way to what is almost a caricature, with a single flute trying to maintain the thread. So the music continues, on the edge of bombast but also of disintegration.

The movement reaches a final climax on a repeat of the 'glorious' music, which again passes by, this time allowing a solo violin to lead the way into the scherzo, a short movement of comedy as well as pastiche.

Then the slow movement takes over, similarly without a break, at first as a passionate string *adagio*. It is hard to know whether the timpani, also present, and pounding mostly on weak beats, are with the strings or against them – against them and

pushing for a return to the insistence with which the symphony began. The *adagio* is restarted by violas and cellos in a high register, and as it resolves into a little three-note descent, repeated over and over, the timpani fade away. A solo string quintet (violin, viola, two cellos, double-bass) enters with a new *adagio* that squeezes out the old one, the three-note remnant of which passes into the woodwind for survival. Full strings take up the new theme, and the old one, usurped, goes on calling out from the woodwind department. Other elements are introduced: a raucous idea on a reiterated note from reeds in unison, a brass chorale – and now the three-note descent is back with the strings. The reeds' idea becomes a quasi-fugue on strings and the three-note element comes to repeat itself rapidly, as if in desperation, as all the varied ideas of the movement pile on top of one another. They separate, and the movement's very beginning is recalled, before the strings rush off towards the finale.

Once again, there is no break between movements. The finale presents a strong theme that seems fit for the job but is soon brushed aside. Havoc is let loose, especially when two sets of timpani come into play. 'From here to the end', Nielsen writes in the score, 'the timpani must, even when playing quietly, have a threatening character.' So it is. As in the



first movement, an early climax goes past, like a cavalcade that leaves dust in the air, and the timpani are silent a while. They begin to stir as the orchestra does, and the 'glorious' music of the first movement comes swinging back in, inextinguishable indeed.

© 2023 Paul Griffiths

**James Ehnes** has established himself as one of the foremost musicians of his generation. He began violin studies at the age of four, became a protégé of the noted Canadian violinist Francis Chaplin aged nine, made his orchestral début aged thirteen, with the Orchestre symphonique de Montréal, and graduated from The Juilliard School in 1997, having won the Peter Mennin Prize for Outstanding Achievement and Leadership in Music. Gifted with a rare combination of stunning virtuosity, serene lyricism, and unfaltering musicality, he is a favourite guest at the world's most celebrated concert halls. Recent orchestral highlights include performances with the Metropolitan Opera Orchestra at Carnegie Hall, Gewandhausorchester Leipzig, San Francisco Symphony, New York Philharmonic, hr-Sinfonieorchester Frankfurt, London Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, and Münchner Philharmoniker. As a chamber musician, he is the Artistic

Director of the Seattle Chamber Music Society and the leader of the Ehnes Quartet. James Ehnes is a Fellow of the Royal Society of Canada, and a Member of the Order of Canada and the Order of Manitoba. In 2017 he received the Royal Philharmonic Society Award in the Instrumentalist category, and in 2021 was named Artist of the Year by the magazine *Gramophone*. He plays the 'Marsick' Stradivarius, of 1715.

One of the world's oldest orchestras, the **Bergen Philharmonic Orchestra**, a Norwegian National Orchestra, dates back to 1765. Edvard Grieg had a close relationship with the Orchestra, serving as its artistic director from 1880 to 1882. Edward Gardner has been Chief Conductor since 2015 and has taken the Orchestra on multiple international tours. These have included appearances at the Concertgebouw, in Amsterdam, Elbphilharmonie, in Hamburg, Edinburgh International Festival, Southbank Centre, and BBC Proms. Previous international tours have included performances at the Wiener Musikverein and Konzerthaus, Carnegie Hall, in New York, and Philharmonie Berlin. Sir Mark Elder is the Orchestra's Principal Guest Conductor.

In 2015 the Orchestra established its free streaming platform, Bergenphilive,

which offers a fine selection of live streams and works. The Bergen Philharmonic Youth Orchestra was established the same year.

The Orchestra has an active recording schedule, at the moment releasing four CDs every year. Critics worldwide applaud its energetic playing style and full-bodied string sound. Recording projects include Messiaen's *Turangalila-Symphonie*, ballets by Stravinsky, the symphonies, ballet suites, and concertos by Prokofiev, and the complete orchestral music of Edvard Grieg. Enjoying long-standing artistic partnerships with some of the finest musicians in the world, the Orchestra has recorded with Leif Ove Andsnes, Jean-Efflam Bavouzet, James Ehnes, Gerald Finley, Alban Gerhardt, Vadim Gluzman, Stephen Hough, Sara Jakubiak, Freddy Kempf, Truls Mørk, Steven Osborne, Lawrence Power, and Stuart Skelton, among others.

The Orchestra has recorded Tchaikovsky's ballets and critically acclaimed series of works by Johan Halvorsen and Johan Svendsen with Neeme Järvi, orchestral works by Rimsky-Korsakov with Dmitri Kitayenko, and music by Berlioz, Delius, Elgar, Sibelius, and Vaughan Williams with Sir Andrew Davis.

The first collaboration on disc between Edward Gardner and the Orchestra was a recording of orchestral realisations by Luciano Berio. Among subsequent recordings

with Edward Gardner are a critically acclaimed series devoted to orchestral works by Janáček, including a Grammy-nominated recording of his *Glagolitic Mass*, Schoenberg's *Gurre-Lieder*, orchestral songs by Sibelius with Gerald Finley as soloist, a disc of orchestral works by Bartók, the Piano Concerto and incidental music from *Peer Gynt* by Grieg, and the *Grande Messe des morts* by Berlioz. The latest releases by the Bergen Philharmonic Orchestra include recordings of Bartók's *Bluebeard's Castle* with John Relyea and Michelle DeYoung, Brahms's Symphonies Nos 1 and 3, Schoenberg's *Pelleas und Melisande* and *Erwartung* with Sara Jakubiak, Britten's *Peter Grimes* with, among others, Stuart Skelton and Erin Wall, tone poems and other works by Sibelius with Lise Davidsen, orchestral songs by Britten and Canteloube with Mari Eriksmoen, and *MANMADE* with the saxophonist Marius Neset. The Orchestra received a nomination for Orchestra of the Year at the *Gramophone Awards* 2020. In 2021, *Peter Grimes* won the Orchestra two *Gramophone* Classical Music Awards: Opera Recording of the Year and Recording of the Year. [www.harmonien.no](http://www.harmonien.no) / [www.bergenphilive.no](http://www.bergenphilive.no)

**Edward Gardner** OBE is Principal Conductor of the London Philharmonic Orchestra and Chief Conductor of the Bergen Philharmonic

Orchestra, a position he will relinquish at the end of the 2023 / 24 season. Having commenced the role of Artistic Advisor of the Norwegian Opera and Ballet in February 2022, he will hold the company's Music Directorship from August 2024. In demand as a guest conductor, he has most recently worked with the Cleveland Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra, San Francisco Symphony, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Wiener Symphoniker, and Staatskapelle Berlin. He has also enjoyed return engagements with the Gewandhausorchester Leipzig, Montreal Symphony Orchestra, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Philharmonia Orchestra, and Orchestra del Teatro alla Scala di Milano. He has continued his longstanding collaborations with the City of Birmingham Symphony Orchestra, where he was Principal Guest Conductor from 2010 to 2016, and BBC Symphony Orchestra, whom he has conducted at both the First and the Last Night of the BBC Proms.

Music Director of English National Opera for eight years (2007 – 15), Edward Gardner has an ongoing relationship with The Metropolitan Opera, New York, where he has conducted productions of *La Damnation de Faust*, *Carmen*,

*Don Giovanni*, *Der Rosenkavalier*, and *Werther*. In London he will continue his work with The Royal Opera, Covent Garden, where he made his début in 2019, in a new production of *Kát'a Kabanová*, and the following season returned to conduct *Werther*. During the 2021 / 22 season, he made his début with Bayerische Staatsoper, in a new production of *Peter Grimes*. Elsewhere, he has conducted at Teatro alla Scala, Lyric Opera of Chicago, Glyndebourne Festival Opera, and Opéra national de Paris. A passionate supporter of young talent, he founded the Hallé Youth Orchestra, in 2002, and regularly conducts the National Youth Orchestra of Great Britain. He has a close relationship with The Juilliard School, and with the Royal Academy of Music which appointed him its inaugural Sir Charles Mackerras Conducting Chair in 2014.

Born in Gloucester, in 1974, Edward Gardner was educated at Cambridge and the Royal Academy of Music. He went on to become Assistant Conductor of The Hallé and Music Director of Glyndebourne Touring Opera. Among many accolades, he was named Conductor of the Year by the Royal Philharmonic Society in 2008, won an Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera in 2009, and received an OBE for Services to Music in the Queen's Birthday Honours in 2012.

## Nielsen: Violinkonzert / Sinfonie Nr. 4

### Einleitung

Als Carl Nielsen (1865 – 1931) am 22. Juni 1923 sein erstes und einziges Konzert in London dirigierte, nahm er sowohl sein Violinkonzert als auch seine Vierte Sinfonie in das Programm auf. Ernest Newman, der das Ereignis für den *Guardian* rezensierte, war nicht beeindruckt. "Mr. Niensens Musik", schrieb er,

scheint weitgehend aus einer Sammlung von Notizen aus einem Skizzenbuch zu bestehen. Für sich genommen sind diese generell sehr gut, aber es mangelt ihnen an echtem Bindegewebe.

Es kommt häufig vor, dass eine negative Rezension scharfsinniger ausfällt, als dem Kritiker bewusst ist, und vielleicht ist das auch hier der Fall. Was an dieser Musik bruchstückhaft erscheint – zum Beispiel das abschließende Rondo des Violinkonzerts – könnte uns durchaus gerechtfertigt erscheinen als Exemplifizierung einer Form, in der recht verschiedene Themen und musikalische Bestandteile von ihren unterschiedlichen Positionen aus miteinander konversieren, ohne dass der Versuch unternommen wird, sie in "echtes

Bindegewebe" einzubetten. Nielsen war sich bewusst, dass eine solche Homogenität einer vergehenden Welt angehörte, und er war sich ebenso bewusst, dass Musik von nun an schwungvoll, abrupt und emphatisch zu sein hatte, um diesen Verlust auszugleichen. Zugleich ermöglichte die Auflösung dieser Einheitlichkeit eine Vielzahl von Referenzen an verschiedene Epochen und Quellen – ältere Stile, Volksmusik, eine Parade von Identitäten.

### Violinkonzert op. 33

Elf Jahre vor der Londoner Aufführung erklang das Violinkonzert zum ersten Mal, in einem anderen vom Komponisten selbst dirigierten Konzert am 28. Februar 1912 in Kopenhagen; bei dieser Gelegenheit präsentierte er auch seine Dritte Sinfonie zum ersten Mal. Die Solopartie in dem Konzert übernahm Peder Møller, der im Anschluss an seine Ausbildung in Paris kurz zuvor nach Dänemark zurückgekehrt und der von Nielsen favorisierte Interpret der Komposition war (in London allerdings stand an Niensens Seite auf dem Podium der ungarische Geiger Emil Telmányi, sein Schwiegersohn).

Das Werk besteht nominell aus zwei ausgedehnten Sätzen; dies ist jedoch nur einer der Aspekte, wie es mit den Konventionen spielt. Es fiel nicht schwer, die Form als traditionelle dreisätzig Struktur zu verstehen: Auf einen ersten Satz mit einer langsamen und zudem langen Einleitung folgt ein echter langsamer Satz, der unmittelbar ins Finale übergeht. Nielsen fordert uns jedoch auf, uns dem Werk wie zwei ähnlich proportionierten Tafelbildern zu nähern, denen jeweils die Dynamik langsam-schnell zugrunde liegt.

Allerdings ist dies nicht die einzige Art, wie die Konventionen beachtet und zugleich infrage gestellt werden. So zeigt sich, dass die "langsame Einleitung" selbst wiederum eine Einleitung hat – eine Passage, in der der Solist sich warmspielt; dies lässt an einen volkstümlichen Fiedler denken, allerdings auf einem Niveau voller klassischer Eleganz, wobei die größeren Ursprünge behutsam von dem Bordun der Hörner und Fagotte auf dem Ton G hervorgehoben werden, der sich bald in die Quinte G – D aufspaltet. Die Musik wird nun langsamer, dabei wird die Violine auf magische Weise emporgehoben und kommt auf dem Ton G zur Ruhe, während die Harmonie von Moll nach Dur wechselt. An dieser Stelle wäre zu erwarten, dass nun der schnelle Satz beginnt; was

sich aber stattdessen entwickelt, ist die langsame Behandlung eines Wiegemotivs, das sich erst kurz vor diesem Wendepunkt herauszukristallisieren begonnen hat. Schnelleres, wilderes Material drängt sich nun dazwischen und wird erneut aufgegriffen, indem die Musik sich verlangsamt und ein weiteres Mal dem wiegenden Motiv zuwendet. Bald vernehmen wir Anklänge an Elgars "Nimrod", die den abschließenden langsamen Anstieg der Violine zu einem stratosphärischen D knüpfen. (Es wäre interessant herauszufinden, was Nielsen in seinen Jahren als zweiter Geiger und später als assistierender Dirigent der Königlichen Kapelle Kopenhagen spielte und dirigierte.)

Dieser Ton wird zunächst ausgehalten und sodann auf geradezu schockierende Weise vom Beginn des *Allegro cavalleresco* übertönt, Letzteres ein im musikalischen Kontext ungewöhnlicher Begriff; die Bezeichnung *chevaleresk* (ritterlich) wird von Nielsen sicherlich auf das altmodische Flair der Musik bezogen. Die Harmonik ist plötzlich schlicht-geradlinig, es ist kaum ein Akzident zu bemerken und der Orchesterklang wirkt voll – zum ersten Mal seit dem Anfangsakkord, der wie der Schuss einer Startpistole klang, mit dem das Werk sich in Bewegung setzte. Nun schält sich eine muntere Melodie heraus, zu der man sich gut eine Schar

berittener Kavaliers vorstellen könnte. Sie übertönt die Solo-Violine, die bisher nahezu ununterbrochen im Einsatz war, bis diese eine Chance wahrnimmt, das Thema aufzugreifen, das sie halb persifliert. Wenig später folgt ein weiterer unvorbereiteter Wechsel zu sanfterer Musik, vorgetragen von den Holzbläsern, gelegentlich in wunderbarer Kombination mit der Solo-Violine. Diese Musik währt – zuweilen im Widerstreit mit einem Gegengedanken, der an Tonrepetitionen pickt – bis zur Kadenz. Beide Arten von Musik, die chevalereske und die sanftere, kehren sodann zurück, wobei ihre Verschiedenheit unversöhnt bleibt.

Nach der Unterbrechung erscheinen Holzbläser und Violine ein weiteres Mal gemeinsam und eröffnen einen langsamen Satz, bei dem es sich vielleicht eher um die *Suche* nach einem langsamen Satz handelt; das definierende und fast allgegenwärtige Element der Musik ist hier ein taumelnder Schritt – einen Halbton abwärts und wieder zurück in punktiertem Rhythmus. Sodann wird ein alternatives Thema eingeführt, doch auch dieses ist von punktierten Rhythmen und Zögerlichkeit geprägt. Nachdem die anfängliche Musik sich erneut etabliert hat, übernimmt diesmal die Violine die Führung und leitet in eine neue Domäne über, die des Rondo-Finale.

Das Komödiantische wird hier absichtlich übertrieben – in den Sprüngen des Solisten, dem Schnellfeuerhaften Dialog zwischen Solist und Orchester – und all dies führt dazu, dass die Musik ihre Überschwänglichkeit bis zum Krawall steigert. Die Kadenz schlägt einen anderen Weg ein, sie kehrt zurück zu einem Moment der bordunbegleiteten Melodie, als wäre dies alles der Traum eines vagabundierenden Fiedlers gewesen. Dann ist es allzu bald vorbei.

#### **Sinfonie Nr. 4 op. 29 "Das Unauslöschliche"**

Ist der allgemeine Charakter des Violinkonzerts unruhig und zugleich verspielt, so unterscheidet sich die Vierte Sinfonie hiervon doch sehr in ihrer Zielgerichtetheit und Energie. Inzwischen war einige Zeit vergangen: Nielsen komponierte die Sinfonie zwischen 1914 und 1916, wobei die – im Vergleich zum Violinkonzert – niedrige Opus-Nummer ihrer früheren Veröffentlichung geschuldet ist. In dieser kurzen Zeit seit dem Konzert hatte sich Vieles verändert: Nicht nur war in Europa der Krieg ausgebrochen (Dänemark blieb allerdings neutral); Spannungen in der Ehe der Nielsens hatten den Entschluss des Paares beschleunigt, sich zu trennen. Wir sollten allerdings einen Augenblick innehalten, bevor wir den Versuch unternehmen, den Charakter

der Sinfonie mit Bezugnahme auf diese öffentlichen und privaten Entwicklungen zu interpretieren. Einerseits weist die Sinfonie, ebenso wie das Konzert, durchaus Brüche und Aspekte von Rollenspiel auf. (Nielsen war schließlich der Komponist einer Oper mit dem Titel *Maskerade*.) Der erste Satz zum Beispiel enthält seine eigene "chevalereske" Episode, daneben aber auch die weiträumige Verwendung einer Satztechnik im Stil eines Choralvorspiels – das heißt, eine verzierte Melodie in langen Notenwerten kombiniert mit bewegterem Kontrapunkt. (Hier sei daran erinnert, dass eines von Bachs großen Vorbildern ein Däne war, Dieterich Buxtehude). Der zweite Satz ist einem Tanz aus der Renaissance nachempfunden.

Nielsen selbst äußerte sich kaum zu dieser wunderbaren Vielfalt, viel mehr hatte er über die Einzigartigkeit und Stärke zu sagen, nach der er suchte. Im Mai 1914 schrieb er an seine Frau:

Ich habe eine Idee für eine neue Komposition, die kein Programm hat, sondern zum Ausdruck bringen soll, was wir unter dem Lebensgeist oder den Manifestationen des Lebens verstehen, das heißt: alles, was sich bewegt, was Leben will ... einfach Leben und Bewegung, aber abwechslungsreich – sehr abwechslungsreich –, doch zusammenhängend und wie ständig in

Bewegung, in einem einzigen großen Satz oder Fluss. Ich muss ein Wort oder einen kurzen Titel finden, um das auszudrücken; das soll genug sein. Ich kann nicht recht erklären, was ich möchte, aber was ich möchte, ist gut.

Der Begriff, den er suchte, war "unauslöschlich", und vor der Premiere, die er am 1. Februar 1916 in Kopenhagen dirigierte, fand er auch ein Motto für die Sinfonie: "Musik ist Leben und wie dieses unauslöschlich."

Unauslöschliche Bewegung muss allerdings nicht mit Verschiebung und Disparität im Konflikt stehen, ja sie mag aus diesen sogar ihre Stärke beziehen. Das Stimmengewirr der Eröffnung, wo die Musik unmittelbar mit großer Kraft einsetzt, unterstreicht dies. Rollende Ostinati und Paukenschläge liefern die Energie, mit der etwas Mächtiges beginnt, doch schon bald wird diese Musik, die unter dem Druck ihrer eigenen Explosivität zu bersten droht, von den Streichern zur Seite gedrängt – allerdings nicht für lange, denn schon kehrt die Kraft des Tutti wieder zurück, diesmal mit einem vom Blech ausgeführten goldenen Choral im Zentrum. Innerhalb sehr kurzer Zeit ist auch diese Grandezza vergangen und wir bleiben mit einem Solo-Cello und zwei Oboen zurück. Noch etwas später macht eine Passage voller majestätischer Kraft, die passend

die Anweisung "gewichtig, aber glorreich" (*Pesante ma glorioso*) trägt, Platz für etwas, das man fast als Karikatur bezeichnen könnte – eine einzige Flöte versucht, den Faden weiterzuspinnen. So fährt die Musik fort, gleichermaßen am Rande des Bombasts und der Auflösung.

Einen letzten Höhepunkt erreicht der Satz mit einer Wiederholung der "glorreichen" Musik, die auch diesmal vergeht und sodann einer Solo-Violine erlaubt, den Übergang zum Scherzo anzuführen, einem kurzen Satz gespickt mit komödiantischem Spott.

Sodann übernimmt der langsame Satz, erneut ohne Pause, und gibt sich zunächst als leidenschaftliches *Adagio* in den Streichern. Es ist schwer zu erkennen, ob die ebenfalls zu hörenden Pauken, die meist auf den schwachen Taktzählzeiten geschlagen werden, auf Seiten der Streicher stehen oder gegen diese ankämpfen – ob sie also gegen diese Stellung beziehen und zu einer Wiederkehr der insistierenden Komponente drängen, mit der die Sinfonie begann. Das *Adagio* hebt sodann in den Bratschen und Celli in einem hohen Register ein weiteres Mal an, und indem es sich in eine kleine, aus drei Tönen bestehende und stetig wiederholte Abwärtsbewegung auflöst, schwindet der Klang der Pauken. Ein solistisches Streichquintett (Violine,

Bratsche, zwei Celli, Kontrabass) präsentiert nun ein neues *Adagio*, das das alte verdrängt, wobei nur dessen dreitoniges Relikt sich zum Überleben in die Holzbläser retten kann. Das neue Thema wird von dem vollen Streicherapparat aufgegriffen, während das alte, von den Holzbläsern usurpierte sich weiterhin aus diesem Lager meldet. Nun werden weitere Elemente eingeführt: ein lärmender rau klingender Gedanke auf einem unisono wiederholten Ton in den Rohrblattinstrumenten, ein Choral im Blech, und dann kehrt auch die dreitönige Abwärtsbewegung in den Streichern zurück. Der von den Holzbläsern vorgestellte Gedanke entwickelt sich zu einer quasi-Fuge in den Streichern, wobei das dreitönige Element sich rapide wiederholt, als verzweifele es zunehmend, indem all die verschiedenen Gedanken des Satzes sich aufeinanderhäufen. Diese setzen sich voneinander ab und wir kehren zum Beginn des Satzes zurück, bevor die Streicher dem Finale entgegenrücken.

Auch hier wieder gibt es keine Pause zwischen den Sätzen. Das Finale präsentiert ein starkes Thema, das seiner Aufgabe gewachsen zu sein scheint, dann aber beiseitegeschoben wird. Nun bricht Chaos aus, vor allem als zwei Pauken ins Spiel kommen. "Die Pauken müssen von hier ab,"



schrieb Nielsen in die Partitur, "auch wenn sie piano spielen, doch einen gewissen drohenden Charakter beibehalten." Und so ist es auch. Wie im ersten Satz streift ein früher Höhepunkt vorbei, einer Kavalkade gleich, von der nur der Staub in der Luft bleibt, und die Pauken schweigen eine Weile. Sie rühren

sich wieder, als auch das Orchester erwacht, und nun kehrt die "glorreiche" Musik des ersten Satzes schwungvoll zurück, in der Tat unauslöschlich.

© 2023 Paul Griffiths  
Übersetzung: Stephanie Wollny



## Nielsen: Concerto pour violon / Symphonie no 4

### Introduction

Carl Nielsen (1865 – 1931) inscrivit son Concerto pour violon et sa Quatrième Symphonie au programme du premier et unique concert qu'il dirigea à Londres le 22 juin 1923. Dans sa critique de l'événement pour *The Guardian*, Ernest Newman ne fut pas impressionné. Il écrivit:

La musique de M. Nielsen ressemble essentiellement à un ensemble de notes issues d'un carnet, en général d'excellente qualité, mais il leur manque un véritable tissu conjonctif.

Souvent, une critique négative s'avère plus perspicace que ce que pense le critique et c'est peut-être le cas ici. Ce qui semble décousu dans cette musique – le Rondo final du Concerto pour violon, par exemple –, on pourrait estimer que c'est justifié comme l'illustration d'une sorte de forme où des thèmes et des matériaux très divers conversent les uns avec les autres en restant sur leurs différentes positions, sans chercher à en faire le fondement d'"un véritable tissu conjonctif". Nielsen avait bien conscience qu'une telle homogénéité appartenait à un monde en voie d'extinction et il savait

aussi que la musique devrait maintenant être animée, abrupte et énergique pour compenser cette disparition. En même temps, l'assouplissement de l'unité rendait possible une diversité de références à différentes époques et sources: styles plus anciens, musique traditionnelle – un étalage d'identités.

### Concerto pour violon, op. 33

Onze ans avant son exécution à Londres, le Concerto pour violon fut joué pour la première fois à un autre concert notable que dirigea le compositeur, à Copenhague, le 28 février 1912; c'est à cette occasion qu'il présenta aussi pour la première fois sa Troisième Symphonie. Pour le concerto, le soliste était Peder Møller, revenu depuis peu au Danemark après sa formation à Paris et qui fut l'interprète de cette œuvre que Nielsen préférait (même si, à Londres, il avait à ses côtés sur scène son gendre, le violoniste hongrois Emil Telmányi).

Cette œuvre est théoriquement en deux grands mouvements, mais c'est juste l'une des manières dont elle fait une entorse aux conventions. Il ne serait pas difficile

d'appréhender cette forme d'un point de vue tripartite traditionnel: un premier mouvement avec une introduction lente, bien que longue, suivi d'un mouvement lent approprié menant directement au finale. Toutefois, Nielsen nous invite à l'aborder comme deux panneaux également proportionnés, ayant chacun une impulsion lente – rapide.

Ce n'est pas non plus la seule manière dont les conventions sont observées et contestées d'emblée. L'"introduction lente" s'avère avoir elle-même sa propre introduction: un passage où le soliste se prépare – comme un violoniste de musique traditionnelle, mais à un niveau d'élégance classique, ses origines plus brutes étant délicatement renforcées par le bourdon des cors et des bassons sur sol, qui fait place à la quinte, sol – ré. La musique ralentit et le violon arrive comme par magie dans l'aigu pour s'installer en sol avec une harmonie qui alterne de mineur à majeur. C'est ici que l'on pourrait s'attendre à voir démarrer une musique rapide, mais, à la place, c'est une lente considération qui se déroule sur une idée oscillante qui avait commencé à se faire jour juste avant ce tournant décisif. Survient un matériau plus rapide et sauvage, qui réapparaît lorsque la musique ralentit, pour revenir vers son motif oscillant. L'ombre de "Nimrod" d'Elgar apparaît bientôt (il serait

intéressant de savoir ce que Nielsen joua et dirigea au cours des années où il fut second violon et, par la suite, chef assistant de l'Orchestre royal danois), qui tisse une lente ascension finale du violon jusqu'au contre-contre-ré.

Cette note tenue est couverte de manière assez choquante par l'arrivée de l'*Allegro cavalleresco*, terme inhabituel en musique, signifiant "chevaleresque" et sûrement employé par Nielsen pour sa signification musicale d'autrefois. Soudain, l'harmonie est directe, il n'y a presque aucun accident à l'horizon, et le son orchestral est plein, ceci pour la première fois depuis l'accord initial qui faisait penser à la détonation d'un pistolet de starter pour mettre l'œuvre en mouvement. Ce qui se présente maintenant d'emblée, c'est un air vigoureux qui pourrait bien évoquer des chevaliers à cheval. Le violon solo, qui avait joué presque en permanence, est réduit au silence jusqu'à ce qu'il se voit donner l'occasion de jouer le thème, dont il fait en partie la satire. Peu après vient un autre revirement non préparé en faveur d'une musique plus douce qui met en vedette le groupe des bois, parfois magnifiquement associés au violon solo. Cette musique se maintient – quelquefois sur une contre-idée picorant des notes répétées – pendant la cadence. Les deux genres de musique – la

chevaleresque et la plus douce, reviennent ensuite, leurs différences restant intactes.

Les bois et le violon reparaissent une fois encore ensemble après l'interruption pour ouvrir un mouvement lent qui est peut-être davantage une recherche de mouvement lent, l'image presque omniprésente de la musique qui le définit étant un pas hésitant: un demi-ton plus bas et retour au rythme pointé. Un autre thème est introduit, mais celui-ci contient aussi rythmes pointés et hésitation. Une fois la musique antérieure rétablie et installée, c'est cette fois le violon qui prend l'initiative dans un nouveau domaine, celui du Rondo final.

Ici la comédie est délibérément exagérée – dans les sauts du soliste, dans le dialogue rapide entre le soliste et l'orchestre – tout étant fait pour que la musique déchaîne son exubérance. La cadence emprunte un autre chemin, revenant à un moment de mélodie accompagnée par un bourdon, comme si cela avait été le rêve d'un violoneux itinérant. Et puis ça se termine, trop tôt.

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

Si le caractère général du Concerto pour violon est instable, mais enjoué, la Quatrième Symphonie est tout à fait différente dans sa détermination et son dynamisme. Un peu de temps s'était écoulé: Nielsen composa

cette symphonie entre 1914 et 1916, le fait que son numéro d'opus précède celui du concerto étant dû à sa publication antérieure. Pendant la courte période qui s'était écoulée depuis le concerto, beaucoup de choses avaient changé: non seulement la guerre avait éclaté dans toute l'Europe (même si le Danemark resta neutre), mais des tensions dans le mariage de Nielsen avaient rendu inéluctable une séparation. Toutefois, il peut être utile de marquer une pause avant d'essayer d'expliquer la nature de la symphonie sous l'angle de ces changements publics et privés. D'abord, il y a dans la symphonie, autant que dans le concerto, des aspects de fracture et de jeu de rôle (après tout, Nielsen n'était-il pas le compositeur d'un opéra intitulé *Maskarade?*). Le premier mouvement, par exemple, comprend son propre épisode "chevaleresque", qui s'ajoute à une abondante matière basée sur le chorale-prélude – c'est-à-dire une mélodie lente ornée de contrepoints plus rapides (et l'on pourrait se souvenir ici que l'un des grands prédécesseurs de Bach était un Danois: Dieterich Buxtehude). Le deuxième mouvement se glisse sur les traces d'une danse de la Renaissance.

Nielsen lui-même s'exprima assez peu sur cette merveilleuse multiplicité, mais bien davantage sur l'unicité et la force qu'il recherchait. En mai 1914, il écrivit à sa femme:

J'ai l'idée d'une nouvelle composition, qui n'a pas de programme, mais exprimera ce que nous comprenons par l'esprit de la vie ou les manifestations de la vie, et qui est: tout ce qui bouge, ce qui a la volonté de vivre... 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 dire cela; pas davantage. Je ne puis tout à fait exprimer ce dont j'ai l'intention, mais cela est bon.

Le mot qu'il cherchait était "inextinguible" et, avant la première exécution, qu'il dirigea à Copenhague, le 1er février 1916, il trouva une devise pour cette symphonie: "La musique est la Vie, et, comme elle, est inextinguible."

Mais un mouvement inextinguible n'a pas besoin d'être en conflit avec le changement et la disparité - en fait, il peut s'en nourrir. La clameur du début, avec la musique qui révèle d'emblée sa puissance, en est un bon exemple. Des ostinatos roulant et des coups secs aux timbales donnent l'énergie d'entamer quelque chose de puissant, mais cette musique, qui semble sur le point de se fractionner sous la pression de son propre caractère explosif, est bientôt marginalisée par les cordes - mais pas pour longtemps

avant le retour du puissant *tutti*, maintenant avec, en son cœur, un choral de cuivres en or. En un rien de temps, le caractère grandiose a disparu nous laissant avec un violoncelle solo et deux hautbois. Un peu plus loin, un passage à la puissance majestueuse, marqué judicieusement "pesant, mais glorieux" (*Pesante ma gloriosa*), laisse place à ce qui est presque une caricature, avec une seule flûte qui tente de préserver le fil. La musique continue donc, au bord de la grandiloquence, mais aussi de la désintégration.

Le mouvement atteint un sommet final sur une reprise de la musique "glorieuse", qui disparaît à nouveau, permettant cette fois à un violon solo de nous mener au scherzo, un bref mouvement de comédie et aussi de pastiche.

Le mouvement lent prend ensuite la relève, toujours sans interruption, tout d'abord sous la forme d'un *adagio* passionné des cordes. Il est difficile de savoir si les timbales, également présentes, et qui martèlent essentiellement sur les temps faibles, sont avec les cordes ou contre elles - contre elles et faisant pression en faveur d'un retour à l'insistance du début de la symphonie. L'*adagio* est relancé par les altos et les violoncelles dans un registre aigu et, alors qu'il se résout dans une petite figure descendante de trois notes, répétée à plusieurs reprises, les timbales disparaissent.

Un quintette à cordes solo (violon, alto, deux violoncelles, contrebasse) entre avec un nouvel *adagio* qui évince l'ancien, le reliquat des trois notes passant aux bois pour survivre. L'ensemble des cordes abordent un nouveau thème, et l'ancien, supplanté, continue ses appels depuis le pupitre des bois. D'autres éléments sont introduits: une idée tapageuse sur une note répétée aux anches à l'unisson, un choral de cuivres – et maintenant la figure descendante de trois notes est de retour aux cordes. L'idée des anches devient une quasi-fugue aux cordes et l'élément de trois notes en vient à se répéter rapidement, comme en désespoir de cause, alors que toutes les différentes idées s'entassent les unes sur les autres. Elles se dissocient, et le tout début du mouvement est rappelé, avant que les cordes se précipitent vers le finale.

Une fois encore, les mouvements s'enchaînent. Le finale présente un thème fort qui semble faire l'affaire, mais il est vite écarté. Le chaos se déchaîne, surtout lorsque deux groupes de timbales entrent en jeu. Nielsen écrit dans la partition: "À partir d'ici jusqu'à la fin, les timbales doivent, même lorsqu'elles jouent *piano*, avoir un caractère menaçant." C'est ainsi. Comme dans le premier mouvement, on passe par un point culminant précoce, comme une cavalcade qui laisse de la poussière dans l'air, et les timbales sont silencieuses pendant un moment. Elles commencent à s'agiter comme le reste de l'orchestre, et la musique "glorieuse" du premier mouvement revient en se balançant, vraiment inextinguible.

© 2023 Paul Griffiths  
Traduction: Marie-Stella Pâris



© Benjamin Ealovega Photography

Edward Gardner



© Benjamin Ealovega Photography

James Ehnes



You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website:  
[www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [bchallis@chandos.net](mailto:bchallis@chandos.net).

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



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://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.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on most standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

**Microphones**

Thuresson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.

**BERGEN FILHARMONISKE ORKESTER**

Many thanks also to the Assistant Conductor, Aage Richard Meyer

**Recording producer** Brian Pidgeon

**Sound engineer** Ralph Couzens

**Assistant engineer** Erlend Myrstad, Norwegian Broadcasting Corporation (NRK)

**Editor** Jonathan Cooper

**A & R administrator** Sue Shortridge

**Recording venue** Grieghallen, Bergen, Norway; 14 – 17 June 2022

**Front cover** Portrait (watercolour) of Carl Nielsen by Kim Sommerschild ([www.sommerschild.it](http://www.sommerschild.it)), specially commissioned, after a photograph (1910) by Georg Lindström (1866 – 1923)

**Back cover** Photograph of Edward Gardner © Benjamin Ealovega Photography

**Design and typesetting** Cass Cassidy

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

**Publishers** Carl Nielsen Udgaven. Det Kongelige Bibliotek, København / Edition Wilhelm Hansen, Copenhagen

© 2023 Chandos Records Ltd

© 2023 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5311

CHANDOS

CHANDOS

Eines/Bergen Philharmonic Orchestra/Gardner

NIELSEN: VIOLIN CONCERTO / SYMPHONY NO. 4

CHSA 5311

CHSA 5311

# CARL NIELSEN (1865-1931)

- 1-4 **Concerto, Op. 33, FS 61 (1911)\*** 33:19  
for Violin and Orchestra
- 5-8 **Symphony No. 4, Op. 29, FS 76** 34:25  
**'The Inextinguishable' (1914-16)**  
(*'Det Uudslukkelige'*)
- TT 67:51

**JAMES EHNES** violin\*

**BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA**

**ALEXANDER KAGAN** leader

**EDWARD GARDNER**



© 2023 Chandos Records Ltd © 2023 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England



SA-CD and its logo are trademarks of Sony.



All tracks available in stereo and multi-channel

This Hybrid SA-CD can be played on most standard CD players.