

  
CD-167/168 STEREO

**CARL NIELSEN**  
**THE COMPLETE PIANO MUSIC**

PLAYED BY  
**Elisabeth Westenholz**



**A BIS original dynamics recording**



BIS-CD-167/168 STEREO A A D Total playing time: 120'28

**NIELSEN, Carl** (1865-1931)  
**THE COMPLETE PIANO MUSIC**

**CD-167** Total playing time: 57'30

**Fem Klaverstykker (Five Piano Pieces), Op.3** (*Wilhelm Hansen*) **7'27**

- |   |               |      |
|---|---------------|------|
| 1 | I. Folketone  | 2'18 |
| 2 | II. Humoreske | 1'37 |
| 3 | III. Arabeske | 1'12 |
| 4 | IV. Mignon    | 0'44 |
| 5 | V. Alfedans   | 1'25 |

**Symfonisk Suite (Symphonic Suite), Op.8** (*Wilhelm Hansen*) **16'51**

- |   |                                |      |
|---|--------------------------------|------|
| 6 | I. Intonation. <i>Maestoso</i> | 2'37 |
| 7 | II. <i>Quasi allegretto</i>    | 3'10 |
| 8 | III. <i>Andante</i>            | 6'56 |
| 9 | IV. Finale. <i>Allegro</i>     | 3'57 |

**Humoreske-Bagateller (Humoresque-Bagatelles), Op.11** **6'01**  
(*Wilhelm Hansen*)

- |    |                            |      |
|----|----------------------------|------|
| 10 | I. Goddag! Goddag!         | 0'47 |
| 11 | II. Snurretoppen           | 0'42 |
| 12 | III. En lille langsom vals | 1'32 |
| 13 | IV. Sprællemanden          | 0'43 |
| 14 | V. Dukke-Marsch            | 1'10 |
| 15 | VI. Spilleværket           | 0'53 |

**Festpræludium (Festive Prelude) (1899)** (*Wilhelm Hansen*) **1'42**

**Chaconne, Op.32** (*Wilhelm Hansen*) **9'12**

**Thema med Variationer (Theme and Variations), Op.40** **15'10**  
(*Wilhelm Hansen*)

# CD-168 Total playing time: 62'58

## Suite, Op.45 (,Den Luciferiska“/“The Luciferan”)

(Peters)

1	I. <i>Allegretto un pochettino</i>	3'26
2	II. <i>Poco moderato</i>	2'20
3	III. <i>Molto adagio e patetico</i>	5'27
4	IV. <i>Allegretto innocente</i>	1'55
5	V. <i>Allegretto vivo</i>	1'20
6	VI. <i>Allegro non troppo ma vigoroso</i>	7'03

## Klavermusik for Smaa og Store (Piano Music for Great and Small), Op.53, Bind I (Volume I) (Skandinavisk Musikforlag)

7	I. <i>Allegretto</i>	0'33
8	II. <i>Allegretto</i>	0'39
9	9/1. IIIa. <i>Allegro scherzoso</i> 0'45 — 9/2. IIIb. <i>Grazioso</i> 0'57	1'44
10	IV. <i>Andantino</i>	0'28
11	V. <i>Allegro giocoso</i>	0'49
12	VI. <i>Poco lamentoso</i>	1'22
13	VII. <i>Marziale</i>	0'37
14	VIII. <i>Cantabile</i>	0'40
15	IX. <i>Allegretto civettuolo</i>	0'40
16	X. <i>Lugubre</i>	1'22
17	XI. <i>Andantino poco tiepido</i>	0'57
18	XII. <i>Adagio drammatico</i>	0'58

	<b>Klavermusik for Smaa og Store (Piano Music for Great and Small), Op.53, Bind II (Volume II)</b> ( <i>Skandinavisk Musikforlag</i> )	<b>15'00</b>
19	XIII. <i>Andantino carino</i>	1'11
20	XIV. <i>Capriccioso</i>	0'50
21	XV. <i>Adagio espressivo</i>	1'21
22	XVI. <i>Alla Contadino</i>	0'49
23	XVII. <i>Largo con fantasia</i>	1'43
24	XVIII. <i>Preludio</i>	0'42
25	XIX. "Alla Bach"	0'45
26	XX. <i>Con sentimento</i>	1'03
27	XXI. <i>Marcia di goffo</i>	1'05
28	XXII. <i>Allegretto pastorale</i>	1'32
29	XXIII. <i>Étude. Allegro</i>	0'46
30	XXIV. 24/1. <i>Molto adagio</i> 0'55 — 24/2. <i>Allegretto commodo</i> 1'45	2'41
	<b>Tre Klaverstykker (Three Piano Pieces), Op.59 (posth.)</b> ( <i>Ed. Dania</i> )	<b>10'44</b>
31	I. <i>Impromptu. Allegro fluente</i>	2'41
32	II. <i>Molto adagio</i>	2'42
33	III. <i>Allegro non troppo</i>	5'13
35	<b>Klaverstykke i C (Piano Piece in C major) (1931)</b> ( <i>Dansk Musiktidsskrift 1932</i> )	<b>0'30</b>
36	<b>Drømmen om "Glade Jul" (Dream of "Silent Night") (1905)</b> ( <i>Dansk Tonkunstner-Forening</i> )	<b>2'25</b>

**ELISABETH WESTENHOLZ**, piano

**Carl Nielsen** was a violinist. He used the piano as a working instrument when he composed. But he never attained any profound understanding of its technique, although he became absorbed with its potential at a very early stage. He himself describes his first encounter with the piano in the home of his blind Uncle Hans, organist at Dalum Church just outside Odense: “And now came what was for me the great moment. Uncle Hans went over and opened the piano and said that I might have a go on it if I wished. It was an ordinary upright piano of mahogany, but it would be no use attempting to describe what an experience it was for me to touch the keys and gradually pick out tunes with one or two fingers. I would rather try to explain what I now think might have been the reason for the unforgettable rapture I felt as I started to explore the long row of keys that lay in front of me. I had of course heard music before, heard father play the violin and the cornet, heard mother sing — and when I was in bed with the measles, I myself had had a try on the little violin. But this was something quite different. Here lay the notes in a long gleaming row before my very eyes. I could not just hear them, I could actually see them, and I made one great discovery after another. First of all that the low notes were on the left and the high notes on the other side. But I could not understand what the black pieces were for, and only when I got into the difficulties with a tune that had an F sharp instead of F natural in the middle did I make a new discovery: that there was a reason for it all and that the black keys also served a purpose... I do not remember whether I found chords or triads but I played long sequences of sweet thirds with one finger of each hand, and as my fingers moved together like that I thought: “two thrushes sat on a beech twig’.” (From *My Childhood on Funen*.)

Nielsen's piano music was composed in three quite distinct phases. The first of these covers the last decade of the nineteenth century and includes twelve bagatelles and one major work. With *Five Piano Pieces*, Op.3, and six *Humoresque-Bagatelles*, Op.11, Nielsen began where Grieg had not yet finished — in the context of domestic music, intended for amateurs and therefore of moderate technical difficulty. The major work on the other hand, *Symphonic Suite*, Op.8, was a hard nut

to crack even for leading members of the profession. The great Busoni called the work positively un pianistic. A short *Festive Prelude* from the turn of the century brings this first period to a conclusion.

If we exclude the miniature, occasional and frankly rather insignificant *Dream of "Silent Night"* from 1905, we must pass such landmarks in Nielsen's output as the opera *Maskarade* (1906), *Sinfonia Espansiva* (1911; BIS-CD-321) and the Fourth Symphony, *The Inextinguishable* (1916) before the composer again devoted himself to the piano.

The second period, with its three major works, brings us to the culmination of Nielsen's art as a piano composer, the variation works. The *Chaconne*, Op.32 and *Theme and Variations*, Op.40 were both written immediately after the Fourth Symphony and these are followed by the *Suite*, Op.45, dubbed "The Luciferan", although the nickname proved so easy to misinterpret that it was subsequently dropped by the composer.

During the last three years of his life Nielsen again returned to the piano, but now chiefly to miniature forms. The *Three Piano Pieces*, Op. posth. (1928) bear little resemblance to anything else in Danish piano music. They superimpose tonality on atonality with an almost improvisatory freedom. In the words of the musicologist Jürgen Balzer: "Whatever value one attaches to them, they provide a fascinating insight into the ideas that preoccupied the composer at this time, because it seems as if he here confided to the piano his most audacious thoughts on the future." The two volumes of *Piano Music for Great and Small*, Op.53 (1930) have a pedagogical purpose, and although they occasionally include some fine things, the musical horizon is necessarily limited when seen in relation to the *Three Piano Pieces*. Nielsen's last work for the piano, a rather amorphous *Piano Piece in C major*, from the year of his death (1931) is a direct sequel to the *Piano Music for Great and Small*. Together with the *Dream of "Silent Night"* it is here played as a sort of appendix at the end of the recording in recognition of the relative unimportance of these pieces in comparison with the other piano works.

The **Five Piano Pieces, Op.3** almost had Nielsen caught between two Copenhagen publishers, Henrik Hennings and Wilhelm Hansen. He writes home from Berlin to his old theory teacher Orla Rosenhoff: “Hennings was here in Berlin for a week, visited me and invited me out to dinner and treated me to champagne. That will certainly make you wonder and I was also highly surprised as I have only met the man once before in all my life. He wanted quite simply to buy me. Fini Henriques had told him that I had some piano pieces ready and Hennings said that I could ask what I wanted for them as long as he got them before Christmas. At that moment — befuddled with champagne, which I am not used to — I didn’t know how I would get out of it, but then I said that I had already asked Hansen to take them; and so it would not appear that I had told him a little fib, I have had to finish the pieces and send them to Hansen, so they arrive before Christmas. Unfortunately there was not time to ask you to look through them; everything happened so suddenly, but if I may be allowed to send you the proofs, I should be very happy. I have however had time to play them to a number of good musicians here. Everyone calls the pieces highly original and the *Arabesque* (with the motto: “Have you gone astray in the deep forest, do you know Pan?” J.P. Jacobsen) has caused “a great stir”. People say that it is something quite new and I myself think that it is the most original thing I have done.”

**Symphonic Suite, Op.8:** this is prefaced by Nielsen with a quotation from Goethe: “Ach, die zärtlichen Herzen! Ein Pfüscher vermag sie zu rühren”. The pianist Christian Christiansen, who much later was to work with Nielsen, attempted in his article on the composer’s piano style in the commemorative issue of *Dansk Musiktidsskrift* in 1932 to see this quotation not only as a comment on the music’s character but also on the actual piano idiom, “so Nielsen was aware that it was not pleasant either for the fingers or the ears”.

The work was first performed by Nielsen’s composer colleague Louis Glass at a concert of the musical society “Symphonia” on 5th May 1895, three years after its completion. At the same concert some of Nielsen’s songs were also performed, but it was above all the suite that roused attention: “I have already been obliged to



hear a great deal, both good and bad, about this last work of mine and our very own Doctor of Music, Mr. Hammerik, has told Mr. Glass that the work was an insult to people, etc.. The audience responded admirably to my music and both the *Suite* and the songs were a great success. *Politiken* today is unsympathetic towards me and calls the *Suite* "Music of the Will", the other papers I haven't seen, but I expect nothing from any side and my hopes rest in the future alone."

With hindsight it is not difficult to distinguish in the *Suite* a number of Nielsen's personal melodic devices: the insistent contrast of major and minor thirds in the main subject of the second movement and the Mixolydian C in the D major theme of the third movement, to give two examples.

The **Humoresque-Bagatelles, Op.11** came into existence over a three-year period. The six small pieces were given their first public performance on 3rd February 1898 by the subsequently highly renowned Danish pianist Johanne Stockmarr (1869-1944), the last Danish artist incidentally who could pride herself on the title of Court Pianist. The reviews were generally favourable, although it was suggested in *Nationaltidende* that these tonal portraits "definitely seemed to be for children of 30".

The **Festive Prelude** is a short occasional work, with a broad melodic sweep like a patriotic song. It was written in 1900 for the turn of the century and published for the first time in *Politiken* on 1st January 1901. The first public performance took place three months later, when Dagmar Borup included the piece in one of her concert programmes together with the first two movements of the *Symphonic Suite*. *Politiken's* music critic, Charles Kjerulf, again used the occasion to hit out at the *Suite*: "She even had the courage to play two pieces from Carl Nielsen's almost notorious *Suite*... but without managing to convince us that this is music. The *Festive Prelude* is otherwise genuine with its grandiose style." The *Prelude* is dedicated to the painter and sculptor J.F. Willumsen.

The **Chaconne, Op.32** was written in 1916 and first performed by Alexander Stoffregen on 29th November 1917. Stoffregen was apparently by no means always in agreement with Nielsen about the structure of the piece and a number of his

suggested corrections found their way into the first printed edition of the work. It was for instance Stoffregen's idea to repeat the bottom D in the final bar. Both the pencil autograph (in the Royal Library in Copenhagen) and the fair copy in ink (at the Royal Academy of Music in Stockholm) show unambiguously that this repetition was not the composer's own intention. It is not made on this CD either, which was recorded before the revised edition of Nielsen's piano music (revised by Mina Miller) appeared in 1982.

Dynamically the work is constructed in a carefully calculated arch-like form, and formally Nielsen has largely kept to the structure indicated in the title, a series of variations over an ostinato bass. Having presented his beautifully measured chaconne theme, he keeps firmly to the eight-bar structure throughout the nineteen variations (with the minor addition of a transitional bar at the end of Variation 4 providing the only exception), but the bass line rapidly becomes a perpetual return to the bottom D, whilst the counter-subject of the first variation comes to play an important rôle in the subsequent development. The climax of the work is a broadly-conceived coda sounding in a delicate *piano-pianissimo*. The chaconne theme is unmistakably in D minor, but as in all the other great piano works Nielsen ends optimistically in the major.

The **Theme and Variations, Op.40** was written immediately after the *Chaconne*. Nielsen had borrowed Brahms's piano music from the Royal Library to study his piano style and as he sat one evening improvising on Brahms, he stumbled on the combination of notes which became the theme of Op.40. According to Nielsen's daughter Anne Marie Telmányi there is also a quite different form of inspiration behind the work: "With reference to the *Variations*, he himself once described how he had been entertained by the snakes in the Zoological Gardens, as they wound and twisted so that the zig-zag markings on their backs appeared in a constantly shifting counterpoint. The whole of nature is one great variation. He always noted the smallest things that happened around him and extracted wisdom from everything. He could not even walk down the street without coming across things that immediately set his mind in motion."

Whereas in the *Chaconne* Nielsen has woven the variations together with such precision that the transitions are almost indiscernible, the variations in Op.40 are conceived rather as independent character pieces, so independent that Nielsen had to defend himself against the criticism of his friend, the Dutch composer Julius Röntgen: “You write quite correctly that Variation 7 deviates from the theme with regard to harmony, and that one could use it as the starting point for new variations. *This is precisely what I have done.* Variations 8, 9 and 10 develop quite strictly from the harmonisation of Variation 7, to the extent that the progress of Variation 10 becomes highly obscured or extended... As far as the end of the variations is concerned, let me say that I gave it some consideration as I worked. It would have been a simple thing for me to have written a wild and spectacular finale, but... if one looks back at the piece as a whole and remembers the theme with its simple structure, then it should be as it is. Or if we regard Variation 15 as the desperate defence of a man fighting with his back to an iceberg and who finally, drunk (*ubbrioso*) and stupefied after his efforts, staggers away, then it is quite fitting that the whole ending should be “uninteresting” just as a character in a play who has ended his struggle and gone his way should no longer form the principal interest or make any claims in this line.”

Op.40 was given its first public performance on 29th November 1917 at one of the annual concerts organized by Nielsen for his own works.

The **Suite (“The Luciferan”), Op.45** was largely composed in Sweden, while for some months during the 1919-20 season Nielsen was conductor with the Gothenburg Concert Society instead of Wilhelm Stenhammar who was indisposed. At the first public performance of the work on 14th March 1921 by Johanne Stockmarr, the critics showed with admirable clarity that the nickname was problematic. Nielsen had understood the word in its original Latin meaning (Lucifer = bringer of light), but the critics were searching for the demonic element in the music. When the work was published by Peters of Leipzig a couple of years later the composer prefaced it with the following remarks: “I had originally intended to add the word *Luciferan* to the title of this suite, but as this word is in

danger of a one-sided interpretation, I would rather suggest how the six pieces can be interpreted. I write expressly *can* be interpreted and not *should* be interpreted, because every talented artist must have freedom and scope for his own interpretation... If I were a pianist I should perform my work largely as follows: the beginning of the first movement rather cold and restrained in tone with a peaceful, flowing tempo. At *Un poco meno*, a slightly slower tempo, but more inner life; *con fuoco* and already a rather more menacing character. The fifth, sixth and seventh bars after *Tempo I pp*, very heartfelt. The second movement *Poco moderato* with the most beautiful tone and subtle use of pedals, as if one were listening. The third movement with transcendent calm and power, and in many places — for example bar 5 ff. and bar 20 ff. — a certain brutal humour. The fourth movement with a perfectly chilly, glass-like execution, without the slightest trace of feeling, but with exquisite tone. The fifth movement is self-evident. The sixth movement has a demonic background throughout, egging the player on to ever stronger contrasts and more violent accents.” (1)

**Piano Music for Great and Small, Op.53** consists of small pentatonic pieces in different keys. But as Nielsen wrote two pieces in G major, there were 25 pieces in all in the two albums published in 1930. They were partly written on outside pressure, in that a meeting of the Music Teachers’ Society in December 1929 had produced an appeal to Danish composers to write easy piano pieces for teaching purposes. Nielsen became very absorbed with the pieces, “it interests me like nothing before, as the task is so closely defined that it will be very difficult”. And he uses the pentatonic scale comprehensively; but in addition to working with different spreads of a fifth in both hands, he also uses chromatic notes within the range of the fifth. In the preface to the published edition he himself describes the pieces as “an attempt to extend the conception of Pentatonic Piano Pieces. I have most certainly not exceeded the limits of the pentatonic scale in these small pieces, but I have nevertheless tried by modulations and polyphonic elements within the simple framework to cater for a general need at this time to come a little better prepared to the major musical repertoire.”

The pianist and composer Herman D. Koppel, who to this very day is a leading interpreter of Nielsen, and whom Elisabeth Westenholtz consulted before making this recording, gave a complete Nielsen recital in Copenhagen on 27th October 1930, having previously gone through the whole programme with the composer himself. This programme also included excerpts from Op. 53. The music critic Kai Flor in *Berlingske Tidende* the following day felt that the pentatonic pieces “just as clearly as his major music show the range of his genius, because they achieve what is perhaps the most difficult of all — the great within the small.”

The **Three Piano Pieces, Op. 59 posth.**, were composed in 1928 and thus in strict chronology earlier than Op. 53. They are dated 15th January, 1st March and 6th November respectively and the first two were given their first public performance — in reverse order and with the title *Adagio* and *Impromptu* — by Christian Christiansen on 14th April of the same year. It was apparently Nielsen’s intention that all three pieces should be called *impromptus* but on posthumous publication in 1937 only the first was given this title, whilst the whole collection received the more neutral title of *Piano Pieces*.

In 1927 Nielsen took part in the ISCM Music Festival in Frankfurt, and even if he hardly achieved the international recognition he had dreamed of, when Wilhelm Furtwängler conducted his Fifth Symphony (BIS-CD-370), meeting a number of avant-garde composers was nevertheless to leave traces in his own work. Among the compositions that evidently made an impression on him were Bartók’s first Piano Concerto and Josef Matthias Hauer’s *Orchestral Suite No. 7*, where Nielsen was more easily reconciled to serialism than in Schoenberg, whose music he had little time for. Passage after passage in the *Piano Pieces* shows Nielsen’s sense of tonality in the process of disintegration. He has not only taken the whole-tone scales and sounds of impressionism. We also find subjects that contain all twelve notes of the scale, as for example that of the fugue in the third piece. The medieval *diabolus in musica*, the augmented fourth, takes on a decisive rôle in this music. It is a devil that Nielsen cannot and will not deny. At the beginning of the third piece Nielsen has achieved the effect of the bass drum by asking the pianist to strike a

handful of the lowest notes, an effect he had already used earlier when making a piano reduction of the music to the play *Willimoës* in 1908 and when reluctantly dispensing with the sound of the bass drum in the song *Fatherland*.

It is perhaps not surprising that contemporaries were respectfully disconcerted. Nielsen himself, who hated theorising about his music, hardly knew in which direction he was moving when death claimed him only three years later. But this did not prevent him from formulating his convictions in good, strong words in the section *The Fullness of Time* in *Living Music* in 1925: “As far as music is concerned, it must be said that everyone may use the notes as he wishes. The old rules can be applied or rejected, just as one pleases. There is no longer any schoolmaster to pull our ears; strokes and lashes are abolished, abuse and invective are heard no more. But do not think therefore that the holy shrine is well tended. No, you yourself must listen, seek, think, be silent, pick and choose, until you find of your *own* initiative what our strict ancestors in the art thought could be drummed into our heads. We bear then the wonderful stamp of freedom and choice and if our path leads by our ancestral homes, we may admit one fine day that they wanted the same things as us and we as them, but we just could not understand that the simplest is the most difficult, the universal is the most lasting, and what is straight is strongest like columns supporting a dome.”

The **Piano Piece in C major** was composed in the year of Nielsen’s death and published in the commemorative issue of the *Dansk Musiktidsskrift* in January 1932. Although hexatonic rather than pentatonic it is nonetheless closely connected with the *Piano Music for Great and Small*. The piece was not published subsequently until the above-mentioned complete edition of Nielsen’s piano music appeared in 1982, and for this reason alone it has hardly been used to any extent in an educational context.

The **Dream of “Silent Night”** was written for the collection *Christmas, Portraits and Moods by Danish Composers*, published by the Danish Society of Composers at Christmastime in 1905. The piece is dated 3.XII 1905 and it must therefore have been sent off very quickly to the engraver’s. It is a short, slightly diffuse

impressionistic portrait that only uses the first four notes (admittedly repeated) of Gruber's *Stille Nacht*. But then they are so well known that no-one is left in any doubt.

***Knud Ketting***

(1) This preface is translated in Meyer and Schandorf Petersens' *Carl Nielsen, the Artist and the Man* (1948) but it is unfortunately marred by a couple of rather serious mistakes in the Danish translation. Anne Marie Telmányi's *My Childhood Home* (1965) has adopted this translation together with the mistakes in question.

**Carl Nielsen** var violinist. Han brugte klaveret som arbejdsinstrument, når han komponerede. Men nogen dyberegående forståelse af dets teknik nåede han aldrig til, skønt han meget tidligt var optaget af dets muligheder. Han skildrer selv barndommens første møde med det hos den blinde onkel Hans, der var organist i Dalum Kirke lidt uden for Odense: "Nu kom for mig det store Øjeblik. Onkel Hans gik hen og aabnede Klaveret og sagde, at jeg gerne maatte prøve at klimpre paa det. Det var et almindeligt, karnisformet Klaver af Mahognitræ, men det vilde ikke nytte noget, om jeg forsøgte at beskrive hvilken Oplevelse det var for mig at røre ved Tangenterne og efterhaanden finde Melodier frem med en eller to Fingre. Jeg vil hellere prøve at forklare, hvad jeg *nu* mener kunde være Grunden til den uforglemmelige Henrykkelse, jeg følte ved at gaa paa Opdagelse i den lange Række Tangenter, der laa foran mig. Jeg havde dog hørt Musik før, hørt Far spille paa Violin og Kornet, hørt Mor synge, og jeg havde, da jeg laa af Mæslinger, selv forsøgt mig paa den lille Violin. Men dette var noget helt andet. Her laa Tonerne i en lang skinnende Række for mine Øjne. Jeg kunde ikke alene høre dem, men jeg kunde *se* dem, og jeg gjorde den ene store Opdagelse efter den anden. Allerførst at de dybe Toner gik tilvenstre, og de høje til den anden Side. Men jeg kunde ikke begribe, hvad de sorte Brikker skulle til, og først da jeg kom i Forlegenhed med en Melodi, der i midten havde et fis istedetfor f, gjorde jeg en ny Opdagelse: at der var Mening i det hele, og at de sorte Tangenter også betød noget... Jeg husker ikke, om jeg fandt Akkorder eller Treklange, med med en Finger fra hver Haand spillede jeg lange Rækker af søde Tertser, og naar mine Fingre saaledes fulgtes ad, tænkte jeg: To Drosler sad paa Bøgekvis." (Fra "Min fynske Barndom".)

Carl Niensens klavermusik er skabt i tre klart adskilte perioder. Den første spænder over det nittende århundredes sidste tiår og rummer tolv bagateller og et storværk. Med *Fem Klaverstykker* opus 3 og seks *Humoreskebagateller* opus 11 tog Nielsen fat, hvor Grieg endnu ikke havde sluttet. Det var husmusik, beregnet på amatører, og derfor på et overkommeligt teknisk niveau. Det store værk derimod, *Symfonisk Suite* opus 8, var en hård nød at knække, også for professionens ypperste. Den store Busoni kaldte værket for direkte upianistisk. Med et kort *Festpræludium* i anledning af århundredeskiftet afsluttes denne første periode.



Hvis vi ser bort fra den lille, lejlighedsprægede og sandt at sige ikke så betydelige *Drømmen om "Glade Jul"* fra 1905, skal vi i Nielsens produktion passere milepæle som operaen *Maskarade* (1906), *Sinfonia Espansiva* (1911: BIS-CD-321) og den fjerde symfoni *Det uudslukkelige* (1916), før komponisten igen kaster sig over klaveret.

Den anden periode fører os med tre store værker frem til kulminationen i Nielsens klaverkunst: variationsværkerne *Chaconne* opus 32 og *Tema med Variationer* opus 40 er begge skrevet umiddelbart i forlængelse af den fjerde symfoni, og i 1920 følger en *Suite* opus 45 med tilnavnet "Den Luciferiske". Et tilnavn, der var så nemt at mistolke, at komponisten siden strøg det.

I sine sidste tre leveår vendte Nielsen atter tilbage til klaveret, men nu fortrinsvis i de små former. De *Tre Klaverstykker* opus posth. (1928) ligner næppe noget andet i dansk klavermusik. De stiller med næsten improvisatorisk frihed tonalitet overfor atonalitet. Med musikforskeren Jürgen Balzers ord: "Hvordan man nu end vurderer dem, så giver de et fascinerende indblik i de ideer, der beskæftigede komponisten på dette tidspunkt, for det forekommer, som om han her har betroet klaveret sine dristigste tanker om fremtiden." De to bind *Klavermusik for Små og Store* opus 53 (1930) har pædagogisk sigte, og skønt der er herlig musik iblandt, er den musikalske horisont nødvendigvis indsnævret, set i forhold til de *Tre Klaverstykker*. Nielsens sidste klaverværk, et løsgående *Klaverstykke i C-dur*, fra hans dødsår 1931 ligger i umiddelbar forlængelse af *Klavermusik for Små og Store*. Det er sammen med *Drømmen om "Glade Jul"* her for første gang indspillet på gramofon. De to stykker er anbragt som en art appendix i erkendelse af deres relative ubetydelighed i forhold til de øvrige klaverværker.

**Fem Klaverstykker opus 3** havde nær bragt Nielsen i klemme mellem de to københavnske forlæggere Henrik Hennings og Wilhelm Hansen. Han skriver fra Berlin hjem til sin gamle teori-lærer Orla Rosenhoff: "Hennings var her i Berlin en 8 Dages Tid, opsøgte mig og inviterede mig til Middag og trakterede mig med Champagne. Det undrer Dem vist, og jeg var også højlig forbavset, da jeg kun engang tidligere i mit Liv har truffet den Mand. Han vilde kort sagt købe mig. Fini Henriques havde fortalt ham, at jeg havde nogle Klaverstykker færdige og

Hennings sagde, at jeg kunde forlange for dem, hvad jeg vilde, naar han maatte faa dem inden Jul. I Øjeblikket vidste jeg — omtaaget af Champagne, som jeg ikke er vant til — ikke hvordan jeg skulde klare mig, sagde saa, at jeg allerede havde bedt Hansen tage dem; og for at det ikke skulde vise sig, at jeg havde stukket ham en lille Plade, har jeg maattet gjøre Stykkerne færdige og sendt dem til Hansen, saa de kan komme ud til Jul... Der var desværre ikke Tid til at bede Dem se dem igjennem; det hele kom saa pludseligt, men ifald jeg maa have Lov at sende Dem Korrekturen, vil jeg være meget glad. Dog fik jeg Tid til at forespille dem for en del gode Musikere her. Alle kalder Stykkerne meget originale og Arabesken (med Motto: Har du faret vild i dybe Skove, kjender du Pan? J.P. Jacobsen) har vakt "stor Opsigt". Man siger, at det er noget helt Nyt, og jeg synes selv at det er det originaleste jeg har gjort."

**Symfonisk Suite opus 8** har Carl Nielsen forsynet med et motto af Goethe: "Ach, die zärtlichen Herzen! Ein Pfüscher vermag sie zu rühren". Pianisten Christian Christiansen, der langt senere skulle komme til at arbejde sammen med Carl Nielsen har i sin artikel om Niensens klaverstil i Dansk Musiktidsskrifts mindenummer i 1932 villet se dette citat som ikke blot en angivelse af musikens karakter, men også selve klaversatsen, "således at Carl Nielsen var sig bevidst, at der intet behageligt var, hverken for Fingre eller Øre". Værket blev førsteopført af komponist-kollegaen Louis Glass ved en koncert i musikforeningen "Symphonia" d. 5/5 1895, tre år efter dets tilblivelse. Ved samme koncert blev også nogle af Niensens sange opført, men det var først og fremmest Suiten der vakte opsigt: "Allerede har jeg maattet høre meget baade Ondt og Godt om dette mit sidste Arbejde, og vor eneste Dr. i Musik Hr. Hammerik, har udtalt til Hr. Glass, at det Arbejde var en Fornærmelse imod Folk o.s.v. Publikum forholdt sig udmærket overfor mit Værk og baade Suiten og Sangene gjorde meget Lykke. Politiken idag er mig uforstaaende og kalder Suiten for "Viljemusik", de andre Blade har jeg ikke set, men jeg venter mig Intet fra nogen Side og haaber alene paa Fremtiden."

Hørt med eftertidens bagkloge øren er det ikke vanskeligt i Suiten at registrere en række af Niensens personlige melodiske træk: den tætte modstilling af stor og lille terts i andensatsens hovedtema og det mixolydiske C i trediesatsens D-dur tema for eksempel.

**Humoreske-Bagateller opus 11** er blevet til over en treårig periode. De seks små stykker førsteopførtes d. 3/2 1898 af den senere så navnkundige danske pianistinde Johanne Stockmarr (1869-1944), den sidste danske kunstner iøvrigt, der har kunnet smykke sig med titlen Hofpianistinde. Kritiken var gennemgående positiv. Dog bemærkedes det i Nationaltidende, at disse tonemalerier "synes at være bestemte for Børn paa 30 Aar".

**Festpræludium** er et lille lejlighedsarbejde, bredt melodisk formet som en føde-landssang. Det blev skrevet år 1900 i anledning af århundredeskiftet og publiceredes første gang i Politiken på side 1 d. 1/1 1901. Den første offentlige fremførelse fandt sted tre måneder senere, hvor Dagmar Borup havde sat det på et af sine koncertprogrammer sammen med de to første satser af den *Symfoniske Suite*. Politikens anmelder Charles Kjerulf benyttede igen lejligheden til at lange ud efter Suiten: "Hun havde endog det Mod at spille to Stykker af Carl Niensens nærmest berygtede Suite... dog uden at faa os overbevist om, at dette er Musik. Saa er *Festpræludiet* anderledes ægte i sin pompøse Holdning." Præludiet er tilegnet maleren og billedhuggeren J.F. Willumsen.

**Chaconne opus 32** er skrevet i 1916 og blev førsteopført af Alexander Stoffregen d. 29/11 1917. Stoffregen har tilsyneladende langtfra altid været enig med Nielsen i klaversatsens udformning, og en række af hans korrektionsforslag er sluppet med i den første trykte udgave af værket. Det var bl.a. Stoffregens ide at gentage slutningstaktens dybe D. Såvel blyants-autografen (i Det Kgl. Bibliotek i København) som blæk-renskriften (i Kungliga Musikaliska Akademien i Stockholm) angiver utvetydigt, at denne gentagelse ikke var komponistens egen intention. Den udføres heller ikke i denne indspilning, som fandt sted, inden den reviderede udgave af klaverværkerne (v. Mina Miller) udkom i 1982.

Dynamisk er værket opbygget i en omhyggeligt kalkuleret bueform, og formalt har Nielsen tildels holdt sig til den opbygning, som titelen lover, en variationsrække over en stadigt gentagen bas. Efter at have præsenteret sit melodisk smukt afvejede chaconne-tema holder han igennem de nitten variationer fast i otte-taktsstrukturen (med en enkelt tilføjlet overgangstakt i slutning af var.4

som eneste undtagelse), men af basgangen bliver hurtigt kun en stadig tilbagevenden til det dybe D tilbage, og første variations mod-tema kommer til at spille en betydelig rolle for forløbet. Værket krones af en bredt anlagt coda og klinger ud i et sart *piano-pianissimo*. Chaconne-temaet er umiskendeligt i d-mol, men som i alle de øvrige store klaverstykker slutter Nielsen optimistisk i dur.

**Tema med Variationer opus 40** er skrevet i fortsættelse af *Chaconnen*. Nielsen havde lånt Brahms' klavermusik på Det kgl. Bibliotek for at studere hans klaverstil, og da han en aften sad og fantaserede ud fra Brahms, havnede han i den tone-række, som blev temaet i opus 40. Ifølge Nielsens datter Anne Marie Telmányi ligger der også en ganske anderledes form for inspiration bag værket: "Om variationerne har han selv fortalt engang, hvordan han havde moret sig over slangerne i Zoologisk Have, når de vred og bugtede sig, så rygtegningerne af zigzaglinierne kom i et stadigt skiftende kontrapunkt, modsætningsforhold. Hele naturen er jo een eneste stor variation. Hele tiden lagde han mærke til de mindste ting, der skete omkring ham, og uddrog en naturlig lærdom af ting, der straks satte hans sind i bevægelse."

Hvor Nielsen i *Chaconnen* med stor omhu har kittet de enkelte variationer sammen, så overgangene bliver næsten uhørlige, udformes variationerne i opus 40 istedet som selvstændige karakterstykker, så selvstændige, at Nielsen i et brev har måttet forsvare sig overfor venen, den hollandske komponist Julius Röntgens kritik: "Du skriver rigtigt at Var:7 viger ud fra Temaet i harmonisk Henseende, og at man herudfra kunde komponere nye Variationer. *Det er netop hvad jeg har gjort.* Var:8, 9 og 10 gaar netop strengt ud fra Harmoniseringen i Var:7, dog saaledes at Gangen i Var:10 bliver meget tilsløret eller udvidet... Hvad Slutningen af Variationerne angaar, maa jeg sige, at jeg har tænkt herover under Arbejdet. Det vilde have været mig en let Sag at lave en vild og effektiv Slutning, men... ser man med et Overblik tilbage paa hele Stykket og erindrer man sig Temaet og dets enkle Struktur, saa maa det være som det er. Eller betragter vi Var:15 som et vildt Forsvar af en Mand der kæmper med Ryggen mod et Isfjeld og tilsidst, ligesom drukken (*ubbrioso*) og bedøvet af Kampen vakler bort, saa er det rigtigt, at hele

Slutningen skal være "uinteressant", saasandt en Person (i et Drama) der har kæmpet ud og gaar sin Vej ikke længere bør tilvende sig Hovedinteressen og heller intet Krav har derpaa."

Opus 40 førsteopførtes af Alexander Stoffregen d. 29/11 1917 ved en af de koncerter, som Carl Nielsen hvert år foranstaltede med egne værker.

**Suite (Den Luciferiske) opus 45** er for en stor dels vedkommende skrevet i Sverige, idet Nielsen i nogle måneder i sæsonen 1919-20 virkede som dirigent ved Göteborgs Konsertforening i stedet for den sygemeldte Wilhelm Stenhammar. Ved værkets førsteopførelse på en koncert d. 14/3 1921 med Johanne Stockmarr viste anmeldelserne med al ønskelig tydelighed, at tilnavnet var problematisk. Nielsen have opfattet ordet i dets oprindelige latinske betydning (Lucifer = lysbringeren), mens kritikerne ledte efter djævelskaben i musikken. Da værket et par år senere blev udgivet hos Peters i Leipzig forsynede komponisten det med følgende forord:

"Oprindelig havde jeg tænkt mig at tilføje denne suites titel ordet Luciferisk, men da dette ord indebærer faren for en ensidig opfattelse, vil jeg hellere antyde, hvordan de seks musikstykker kan opfattes. Jeg siger udtrykkeligt *kan* opfattes og ikke *skal* opfattes, for enhver talentfuld kunstner må have frihed og råderum for sin egen opfattelse... Hvis jeg var klaverkunstner ville jeg udføre mit opus omtrent som følger: Den første sats' begyndelse noget koldt og tilbageholdende i tonen og i et roligt flydende tempo. Ved *un poco meno* vel noget langsommere i tempoet, men med mere indre liv. Ved *con fuoco* og allerede noget før en mere truende karakter. Femte, sjette og syvende takt efter *Tempo I pp* meget inderlige. Anden sats *poco moderato* med den sarteste klang og udsøgt anvendelse af pedalerne, ligesom lyttende. Tredie sats med overlegen ro og kraft og på mange steder — f.eks. takt 5 ff. og takt 20 ff. — med et vist brutalt lune. Fjerde sats med et fuldkommen køligt glasagtigt foredrag, uden det mindste spor af Gefühl, men med udsøgt klang. Femte sats giver sig af sig selv. Sjette sats helt igennem med en baggrund af dæmoni, som ægger den spillende til stærke kontraster og heftige accenter." (1)

**Klavermusik for Smaa og Store opus 53** er femtonige småstykker i hver sin tonart. Da Nielsen dog har skrevet to stykker i G-dur er der ialt 25 i de to hæfter, som udkom i 1930. De var tildels skrevet på ydre foranledning, idet der fra et møde i Musikpædagogisk Forening i december 1929 udgik en opfordring til danske komponister om at skrive lette klaverstykker til undervisningsbrug. Nielsen var meget optaget af stykkerne, "det interesserer mig som intet før, fordi Opgaven er jo saa bunden, at det bliver meget vanskeligt". Og han udnytter de femtonige rammer til det yderste. Ikke alene arbejder han med forskelligt kvint-område i de to hænder, han benytter også kromatiske toner indenfor kvintbeliggenheden. I den trykte udgaves forord beskriver han dem selv som "et Forsøg paa en Udvidelse af Begrebet "Femtonige Klaverstykker". Jeg har ganske vist ikke overskredet det femtonige Omraade i disse Smaastykker, men derimod inden for de beskedne Rammer ved modulatoriske og polyfone Elementer bestræbt mig for at imødekomme en almindelig Trang i Tiden til at komme lidt mere forberedt hen til den store Musiklitteratur."

Komponisten og pianisten Herman D. Koppel, som den dag i dag er en fremstående Nielsen-fortolker, og som Elisabeth Westenholz har konsulteret forud for denne indspilning, gav d. 27/10 1930 en ren Carl Nielsen-aften i København efter forinden at have gennemgået programmet med komponisten selv. På dette program stod også et udvalg af opus 53. Kritikeren Kai Flor mente dagen efter i Berlingske Tidende, at de femtonige stykker "lige saa tydeligt som hans største Kunstmusik viser Rækkevidden af hans Genialitet, fordi de giver det maaske vanskeligste af alt — det store i det smaa".

**Tre Klaverstykker opus 59 posth.** er komponeret i 1928 og strengt kronologisk set således tidligere end opus 53. De er daterede henholdsvis 15. januar, 1. marts og 6. november og for de to førstes vedkommende uropført (i omvendt rækkefølge) af Christian Christiansen d. 14/4 samme år under titlen *Adagio og Impromptu*. Det var tilsyneladende Niensens mening, at alle tre stykker skulle hedde *Impromptus*, men ved den posthume udgivelse i 1937 fik kun det første denne titel, mens hele samlingen fik den mere neutrale titel *Klaverstykker*.

I 1927 deltog Nielsen i ISCM-festivalen i Frankfurt, og selvom han næppe fik det internationale gennembrud, som han havde drømt om, når Wilhelm Furtwängler skulle dirigere hans femte symfoni (BIS-CD-370), så kom dog mødet med en række af tidens avantgarde-komponister til at sætte sig spor i hans egne værker. Blandt de kompositioner som vides at have gjort indtryk på ham, var Bartóks første klaverkoncert og Josef Matthias Hainers Orkestersuite nr.7, hvor Nielsen bedre kunne forlige sig med tolvtone-teknikken, end han kunne hos Schönberg, hvis musik han ikke havde meget tilovers for. Passage efter passage i *Klaverstykkerne* viser, at der var opbrud i Niensens tonalitet-fornemmelse. Ikke blot har han taget impressionismens heltoneskaler og -klange til sig. Vi finder også temaer med alle skalaens tolv toner, som eksempelvis i fugaen i det tredje klaverstykke. Middelalderteoretikernes *diabolus in musica*, den førstørrede kvart, kommer i denne musik til at spille en afgørende rolle. Den djævel hverken kan eller vil Nielsen mere fornægte. I det tredje klaverstykkets begyndelse har Nielsen opnået en stortromme-effekt ved at bede pianisten om at anslå en håndfuld af de dybeste toner. En effekt, som han allerede tidligere havde benyttet sig af, da han skulle foranstalte et klaverudtog af musikken til skuespillet *Willemoës* fra 1908 og nødig ville undvære stortromme-lyden i sangen *Fædreland*.

Intet under måske, at samtiden var respektfuldt forvirret. Nielsen selv, som afskyede teoretiseringen omkring hans musik, vidste vel knap nok hvor han bevægede sig hen, da døden afbrød ham kun tre år senere. Men det hindrede ham ikke i med stærke, gode ord at formulere sin overbevisning i afsnittet Tidens Fylde i *Levende Musik* fra 1925: "For Musikkens Vedkommende er der det at sige, at enhver har Lov at bruge Tonerne, som han vil. De gamle Regler kan benyttes eller forkastes, ganske som man behager. Ingen Skolemester tager nu mere i Ørene; Hug og Slag er afskaffet, Haan og Skældsord høres ikke. Men tro ikke, at den hellige Grav derfor er vel forvaret. Nu maa du selv lytte, søge, tænke, tie, veje og vrage, indtil du af *egen* Drift finder det, som vore strenge Fædre i Kunsten mente at kunde banke ind i Hovedet paa os. Vi har altsaa Frihedens og Frivillighedens herlige Mærke, og falder vor Vej forbi vore Fædres Boliger, indrømmer vi maaske en

skønne Dag, at de vilde det samme som vi, og vi som de, men vi kunde blot ikke forstaa, at det simpleste et det vanskeligste, det almene det varigste, det lige det stærkeste som Søjler, der bærer en Kuppel.”

**Klaverstykke, C-dur** er komponeret i Niensens dødsår og offentliggjordes i Dansk Musiktidsskrifts mindenummer i januar 1932. Skønt ikke fem- men seks-tonigt ligger det dog klart i forlængelse af *Klavermusik for Smaa og Store*. Stykket blev først genoptrykt i den ovenfor omtalte samlede udgave af klaverværkerne fra 1982 og har alene af den grund næppe været anvendt pædagogisk i noget større omfang.

**Drømmen om "Glade Jul"** er skrevet til hæftet *Jul, Stemninger og Billeder af Danske Komponister*, som Dansk Tonekunstner-Forening udgav 1905 ved juletid. Stykket er dateret 3.XII 1905 og må følgelig være ekspederet meget hurtigt videre til nodestikkeren. Det er et lille, lidt diffust stemningsbillede, som kun anvender de første fire (ganske vist gentagne) toner af Grubers *Stille Nacht*. Men de turde også være så velkendte, at ingen behøver at være i tvivl.

**Knud Ketting**

(1) Forordet findes oversat i Meyer og Schandorf Pedersens *Carl Nielsen, Kunstneren og Mennesket* (1948), hvor der desværre har indsneget sig et par ret afgørende fejl i fordanskningen. Anne Marie Telmányis *Mit Barndomshjem* (1965) har overtaget denne oversættelse og dermed også fejlene.



**Carl Nielsen** war Geiger. Beim komponieren verwendete er das Klavier als Arbeitsinstrument, aber ein tieferes Verständnis für dessen Technik erwarb er nie, obwohl er bereits früh dessen Möglichkeiten schätzte. Er schildert selbst die erste Kindheitsbegegnung mit dem Klavier beim blinden Onkel Hans, der Organist der Dalum-Kirche bei Odense war: “Jetzt kam der große Augenblick. Onkel Hans ging hin, öffnete das Klavier und sagte, ich könne es ein wenig probieren. Es war ein alltägliches, karniesgeformtes Klavier aus Mahagoni, aber es wäre zwecklos, beschreiben zu wollen, was für ein Erlebnis es für mich war, die Tasten zu berühren und allmählich mit einem oder zwei Fingern Melodien zu finden. Lieber möchte ich zu erklären versuchen, was ich *jetzt* für den Grund jener unvergeßlichen Verzückung halte, die ich bei der Auskundschaftung jener langen Tastenreihe empfand. Ich hatte doch bereits Musik gehört, meinen Vater auf Geige und Kornett, den Gesang meiner Mutter, und als ich die Masern hatte, versuchte ich, die kleine Geige zu spielen. Dies war aber etwas ganz Anderes. Hier lagen die Töne in einer langen, schillernden Reihe vor meinen Augen. Ich konnte sie nicht nur hören, sondern ich konnte sie *sehen*, und ich machte eine große Entdeckung nach der anderen. Zunächst, daß die tiefen Töne nach links gingen, die hohen zur anderen Seite. Ich konnte aber nicht begreifen, wozu die schwarzen Platten dienen sollten, und erst als ich durch eine Melodie, in der ein *fis* anstatt eines *f* war, in Verlegenheit geraten war, machte ich eine neue Entdeckung: daß ein Sinn im Ganzen vorhanden war, und daß die schwarzen Tasten auch etwas zu bedeuten hatten... Ich kann mich nicht erinnern, ob ich Akkorde oder Dreiklänge fand, aber mit einem Finger jeder Hand spielte ich lange Reihen von süßen Terzen, und als meine Finger solchermaßen dahinliefen, dachte ich: Zwei Drosseln saßen am Buchenast.” (Aus *Meine Kindheit auf Fünen*.)

Carl Niensens Klaviermusik entstand während drei klar getrennter Schaffensperioden. Die erste umfaßt das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts und enthält zwölf Bagatellen und ein größeres Werk. Mit den *Fünf Klavierstücken* Op.3 und den sechs *Humoreskebagatellen* Op.11 ging Nielsen dort ans Werk, wo Grieg noch nicht aufgehört hatte. Es war Hausmusik, für Laien gedacht und deswegen auf einem

mäßigen technischen Niveau. Das große Werk, die *Sinfonische Suite* Op.8, war hingegen auch für die hervorragendsten Spieler eine harte Nuß. Der große Busoni erklärte das Werk für geradezu unpianistisch. Ein kurzes *Festpräludium* anlässlich der Jahrhundertwende beendete diese erste Periode.

Von dem kleinen, ehrlich gesagt nicht besonders bedeutenden Gelegenheitswerk *Drømmen om „Glade Jul“* (1905) abgesehen, schuf Nielsen Meilensteine wie die *Oper Maskarade* (1906), die *Sinfonia Espansiva* (1911; BIS-CD-321) und die vierte Sinfonie, *Det uudslukkelige* (Das Unauslöslliche; 1916), bevor er sich wieder dem Klavier widmete.

Die zweite Periode bringt uns durch drei große Werke zu dem Höhepunkt der Klavierkunst Niensens: die Variationswerke *Chaconne* Op.32 und *Thema mit Variationen* Op.40 wurden beide im Anschluß an die vierte Sinfonie geschrieben. 1920 folgt eine *Suite* Op.45, „Die Luziferische“ genannt, ein Untertitel, der so häufig falsch verstanden wurde, daß der Komponist ihn später strich.

In seinen drei letzten Lebensjahren kehrte Nielsen wieder zum Klavier zurück, jetzt aber hauptsächlich innerhalb der kleinen Formen. Die *Drei Klavierstücke* Op.posth. (1928) sind in der dänischen Klaviermusik einzigartig. Mit fast improvisatorischer Freiheit stellen sie Tonalität und Atonalität nebeneinander. Dazu der Musikwissenschaftler Jürgen Balzer: „Wie man sie auch einschätzt, gewähren sie einen faszinierenden Einblick in die Ideen, die den Komponisten zu jenem Zeitpunkt beschäftigten. Es scheint nämlich, daß er dem Klavier seine dreistesten Gedanken über die Zukunft anvertraut hat.“ Die zwei Bände *Klaviermusik für Klein und Groß* Op.53 (1930) sind pädagogisch angelegt, und obwohl die Musik teilweise herrlich ist, ist der musikalische Horizont notgedrungenerweise im Verhältnis zu den *Drei Klavierstücken* eingengt. Das letzte Klavierwerk Niensens, ein *Klavierstück C-Dur* aus seinem Todesjahr 1931, ist eine unmittelbare Fortsetzung seiner *Klaviermusik für Klein und Groß*. Dieses und *Drømmen om „Glade Jul“* wurden als eine Art Anhang eingesetzt, weil sie im Vergleich zu den übrigen Klavierwerken relativ unbedeutend sind.

**Fünf Klavierstücke** Op.3: diese Stücke hätten beinahe Nielsen in einen Konflikt zwischen den beiden Kopenhagener Verleger Henrik Hennings und Wilhelm Hansen gebracht. Aus Berlin schreibt er an seine alte Theorielehrerin Orla Rosenhoff: „Hennings war acht Tage lang hier in Berlin, suchte mich auf, lud mich zum Abendessen ein und traktierte mich mit Champagner. Sie wundern sich gewiß, und ich war auch höchst verblüfft, da ich den Mann nur einmal früher in meinem Leben getroffen hatte. Kurz gesagt wollte er mich kaufen. Fini Henriques hatte ihm erzählt, daß ich einige Klavierstücke fertig hätte, und Henning sagte, ich könne dafür verlangen, was ich wolle, er müsse sie vor Weihnachten haben. Im Augenblick wußte ich — von dem mir ungewöhnten Champagner benebelt — nicht, wie ich mich aus der Sache ziehen sollte, sagte aber dann, ich hätte Hansen bereits gebeten, sie zu nehmen; damit es sich dann nicht herausstellen sollte, daß ich ihn hinters Licht geführt hatte, mußte ich die Stücke vollenden und an Hansen schicken, damit sie vor Weihnachten erscheinen können... Leider hatte ich keine Zeit, Sie zu bitten, daß Sie sie durchschauen; das Ganze ist so plötzlich passiert, aber ich würde mich freuen, falls ich Ihnen den Bürstenabzug schicken dürfte. Immerhin hatte ich aber Zeit, sie einigen guten Musikern hier vorzuspielen. Alle finden die Stücke sehr originell, und die *Arabeske* (mit dem Motto: *Hast du dich im tiefen Wald verirrt, kennst du Pan?*<sup>2</sup> J.P. Jacobsen) hat großes Aufsehen erregt. Man sagt, es sei etwas ganz Neues, und mir scheint, daß es das Originellste ist, das ich gemacht habe.“

**Sinfonische Suite** Op.8: Hier verwendete Nielsen ein Motto von Goethe: *Ach die zärtlichen Herzen! Ein Pfuscher vermag sie zu rühren*. Der Pianist Christian Christiansen, der viel später mit Nielsen zusammenarbeiten sollte, hat in seinem Artikel über den Klavierstil Nielsens in der Gedenkausgabe der Dansk Musiktidsskrift 1932 dieses Zitat nicht nur als Hinweis auf den Charakter der Musik, sondern auch auf den Klaviersatz sehen wollen, „folglich, daß sich Carl Nielsen dessen bewußt war, daß nichts angenehm war, weder für die Finger noch für das Ohr“. Das Werk wurde vom Komponistenkollegen Louis Glass bei einem Konzert des Musikvereins *Symphonia* am 5.5.1895, drei Jahre nach der Entstehung, urauf-

geführt. Beim gleichen Konzert wurden auch einige Lieder von Nielsen aufgeführt, aber in erster Linie erregte die *Suite* Aufsehen: „Ich habe bereits sowohl Gutes wie Böses über diese meine neueste Arbeit gehört, und als einziger Doktor der Musik, Herr Hammerik, sagte Herrn Glass, das Werk sei eine Beleidigung der Leute usw. Das Publikum stellte sich meinem Werk gegenüber positiv, und sowohl die *Suite* wie die Lieder waren sehr erfolgreich. Die Zeitung *Politiken* stellt sich heute unverständlich und nennt die Suite *Willensmusik*, die anderen Zeitungen habe ich nicht gesehen, aber ich erwarte mir nichts und hoffe nur auf die Zukunft.“

Mit den Ohren der Nachwelt ist es nicht schwierig, in der *Suite* eine Reihe von Niensens persönlichen Merkmalen zu registrieren: die dichte Gegenüberstellung der großen und der kleinen Terz im Hauptthema des zweiten Satzes und das mixolydische C im D-Dur-Thema des dritten Satzes sind Beispiele.

**Humoreske-Bagatellen** Op.11 entstanden während einer dreijährigen Periode. Die sechs kleinen Stücke wurden am 3.2.1898 von der später so berühmten dänischen Pianistin Johanne Stockmarr (1869-1944) uraufgeführt, übrigens der letzten dänischen Künstlerin, der der Titel Hofpianistin verliehen wurde. Die Kritik war durchwegs positiv, aber die *Nationaltidende* bemerkte dazu, diese Tonmalereien „scheinen für dreißigjährige Kinder bestimmt zu sein“.

**Festpräludium** ist der Titel einer kleinen Gelegenheitsarbeit, breit melodisch, wie ein vaterländisches Lied geformt. Es wurde 1900 anlässlich der Jahrhundertwende geschrieben und erschien erstmalig auf der ersten Seite der *Politiken* am 1.1.1901. Die erste öffentliche Aufführung fand drei Monate später statt, als Dagmar Borup es auf einem ihrer Konzertprogramme mit den beiden ersten Sätzen der *Sinfonischen Suite* zusammen brachte. Der Kritiker der *Politiken*, Charles Kjerulf, benützte wieder die Gelegenheit, der *Suite* einen Hieb zu versetzen: „Sie hatte den Mut, zwei Stücke aus der fast verrufenen *Suite* Carl Niensens zu spielen... ohne uns jedoch davon zu überzeugen, daß dies Musik sei. In seiner pompösen Haltung ist das *Festpräludium* von einer ganz anderen Echtheit.“ Das Präludium wurde dem Maler und Bildhauer J.F. Willumsen gewidmet.

**Chaconne** Op.32 wurde 1916 geschrieben und am 19.11.1917 von Alexander Stoffregen uraufgeführt. Offensichtlich waren sich Stoffregen und Nielsen keineswegs immer über den Klaviersatz einig, und eine Reihe der Korrekturvorschläge Stoffregens sind in die erste gedruckte Ausgabe hineingeraten. Unter anderem war es seine Idee, das tiefe D des Schlußtaktes zu wiederholen. Sowohl das Bleistiftoriginal (in der Kgl. Bibliothek zu Kopenhagen) wie die Tintenausschrift (Kgl. Musikalische Akademie zu Stockholm) zeigen deutlich, daß diese Wiederholung nicht der Intention des Komponisten entspricht. In dieser Aufnahme, die vor der Erscheinung der von Mina Miller revidierten Gesamtausgabe von Niensens Klaviermusik (1982) eingespielt wurde, wird sie auch nicht ausgeführt.

Der dynamische Aufbau des Werkes ist eine genau berechnete Bogenform, und formal hat sich Nielsen an jenen Aufbau gehalten, den der Titel verspricht, eine Reihe von Variationen über einem ständig sich wiederholenden Baß. Nachdem er sein melodisch schön ausgeglichenes Chaconne-Thema vorgestellt hat, bleibt er die neunzehn Variationen hindurch fest bei der achttaktigen Struktur (die einzige Ausnahme bildet ein hinzugefügter Übergangstakt am Ende der Variation Nr.4). Vom Baß bleibt aber bald nur eine ständige Rückkehr zum tiefen D, und das Gegenthema der ersten Variation spielt für den Ablauf eine wesentliche Rolle. Eine breit angelegte Coda krönt das Werk, das im zarten *ppp* verklingt. Das Chaconne-Thema ist ein unverkennbares d-moll, aber wie in allen anderen großen Klavierstücken steht Niensens Schluß im optimistischen Dur.

**Thema mit Variationen** Op.40 ist ein Nachfolger der *Chaconne*. Nielsen hatte in der Kgl. Bibliothek Brahms' Klaviermusik ausgeliehen, um seinen Klavierstil zu studieren, und als er eines Abends mit Brahms als Ausgangspunkt improvisierte, kam er zu jener Tonfolge, die das Thema des Op.40 bilden sollte. Laut seiner Tochter Anne Marie Telmányi liegt dem Werk auch eine andersartige Inspiration zugrunde: „Von den Variationen erzählte er selbst einmal, wie er die Schlangen im Zoo lustig fand, als sie sich drehten und zusammenrollten, so daß die Rückenzeichnungen der Zickzacklinien in eine Art ständig wechselnden Kontrapunkt kamen, eine Art Gegensatzverhältnis. Die ganze Natur ist ja eine einzige große

Variation. Die ganze Zeit beobachtete er die kleinsten Sachen, die um ihn herum passierten, und er zog aus allem seine Lehre. Er konnte nicht einmal auf die Straße gehen, ohne Sachen zu begegnen, die gleich seinen Geist in Bewegung setzten.“

Während Nielsen in der *Chaconne* sorgfältig die einzelnen Variationen zusammengefügt hat, damit die Übergänge fast unhörbar werden, sind die Variationen des Op.40 selbständige Charakterstücke, derartig selbständig, daß sich Nielsen in einem Brief der Kritik seines Freundes, des holländischen Komponisten Julius Röntgen, gegenüber verteidigen mußte: „Du schreibst ganz richtig, daß die Var.7 harmonisch vom Thema abweicht, und daß man von hier weg neue Variationen komponieren könnte. *Genau das habe ich getan*. Die Var.8, 9 und 10 sind streng nach der Harmonik der Var.7 komponiert, allerdings so, daß der Lauf der Var.10 sehr verändert oder erweitert wird... Was den Schluß der Variationen betrifft, muß ich sagen, daß ich mir die Sache während der Arbeit überlegt habe. Es wäre mir leicht gefallen, einen wilden und effektvollen Schluß zu machen, aber... falls man auf das ganze Stück zurückschaut und sich an das Thema und dessen schlichte Struktur erinnert, muß es so bleiben, wie es ist. Oder: falls wir die Var.15 als wilde Verteidigung eines Mannes betrachten, der mit dem Rücken zu einem Eisberg kämpft, und der zuletzt, vom Kampf gleichsam betrunken (*ubbrioso*) und betäubt, dahinwankt, ist ein „uninteressanter“ Schluß richtig, weil eine Person (in einem Drama), die ausgekämpft hat und ihres Weges geht, das Hauptinteresse nicht mehr in Anspruch nehmen sollte.“

Das Opus 40 wurde am 29.11.1917 von Alexander Stoffregen, bei einem jener Konzerte, die Carl Nielsen jährlich mit eigenen Werken veranstaltete, uraufgeführt.

Die **Suite (Die Luziferische)** Op.45 wurde zum Großteil in Schweden geschrieben, da Nielsen während einiger Monate der Spielzeit 1919-20 beim Götterborger Konzertverein den erkrankten Wilhelm Stenhammar als Dirigent ersetzte.

Anlässlich der Uraufführung durch Johanne Stockmarr bei einem Konzert am 14.3.1921 zeigten die Kritiker deutlich, daß der Untertitel problematisch war. Nielsen hatte das Wort in dessen ursprünglichen lateinischen Bedeutung aufgefaßt

(Luzifer = der Überbringer des Lichts), während die Kritiker das Teuflische in der Musik suchten. Als das Werk ein paar Jahre später bei Peters in Leipzig erschien, schrieb der Komponist das folgende Vorwort: „Ursprünglich hatte ich mir gedacht, dem Titel dieser Suite das Wort *Luziferisch* hinzuzufügen, aber da dieses Wort die Gefahr einer einseitigen Auffassung in sich schließt, will ich lieber andeuten, wie die sechs Musikstücke aufgefaßt werden können. Ich sage ausdrücklich: aufgefaßt werden *können*, nicht aufgefaßt werden *sollen*, denn jeder talentvolle Künstler muß für seine eigene Auffassung Freiheit und Raum haben, und man sieht ja so oft in der ausübenden Kunst — Musik, Schauspielkunst — daß, wie ein Wunder, ein Nachteil sich zu einem Vorteil wenden kann, — gerade eine jeder sonderbaren Erscheinungen, welche der Kunst oft ein wunderbares Leben verleiht. Wenn ich Klavierkünstler wäre, würde ich mein Opus ungefähr wie folgt ausführen: Den Anfang des ersten Satzes etwas kalt und spröde im Ton und in einem ruhig dahinfließenden Tempo. Bei *un poco meno* das Tempo wohl etwas langsamer, aber mehr inneres Leben. Bei *con fuoco* und schon etwas vorher ein mehr drohender Charakter. Der 5., 6. und 7. Takt nach *Tempo I pp* sehr innig. Zweiter Satz: *Poco moderato* mit dem zartesten Klang und auserlesener Anwendung der Pedale, gleichsam lauschend. Dritter Satz mit überlegener Ruhe und Kraft und an manchen Stellen — z.B. Takt 5 usw. unt Takt 20 usw. — mit einer gewissen brutalen Laune. Vierter Satz mit vollkommen kühlem gläsernen Vortrag, ohne Spur von „Gefühl“ aber mit auserlesenem Klang. Der fünfte Satz ergibt sich von selber. Der sechste Satz durchweg mit einem Hintergrund von dämonischer Stimmung, welche den Spieler zu starken Kontrasten und heftigen Akzenten hintreibt.“

**Klaviermusik für Klein und Groß** Op.53 besteht aus fünftönigen kleinen Stücken in allen Tonarten. Da Nielsen allerdings zwei Stücke in G-Dur geschrieben hat, enthalten die beiden Hefte insgesamt 25 Stücke. Zum Teil wurden sie aus einem äußeren Anlaß geschrieben: der Musikpädagogische Verein hatte im Dezember an die dänischen Komponisten eine Aufforderung geschickt, leichte Klavierstücke zum Unterrichtszweck zu komponieren. Nielsen beschäftigte

sich sehr mit den Stücken, „es interessiert mich wie nichts zuvor, weil die Aufgabe ja so begrenzt ist, daß es sehr schwierig wird“. Die fünftönigen Rahmen nützt er bis ins Äußerste aus. Er verwendet nicht nur verschiedene Quintumfänge in den beiden Händen, sondern benützt auch innerhalb der Quinten chromatische Töne. Im Vorwort der gedruckten Ausgabe beschreibt er sie selbst als „ein Versuch einer Erweiterung des Begriffes „Fünftönige Klavierstücke“. In diesen kleinen Stücken habe ich gewiß den Fünftonrahmen nicht überschritten, habe aber innerhalb der bescheidenen modulatorischen und polyphonen Rahmen versucht, einer allgemeinen Zeittendenz zur besseren Vorbereitung für die große Musikkultur entgegenzukommen.

Der Komponist und Pianist Herman D. Koppel, heute noch ein hervorragender Nielsen-Interpret, den Elisabeth Westenhof vor dieser Aufnahme konsultiert hat, gab am 27.10.1930 in Kopenhagen einen reinen Carl-Nielsen-Abend, nachdem er vorher das Programm mit dem Komponisten besprochen hatte. Auf jenem Programm stand auch eine Auswahl aus dem Opus 53. Am folgenden Tag meinte der Kritiker Kai Flor in der *Berlingske Tidende*, daß die fünftönigen Stücke „genau so deutlich wie seine größte Kunstmusik die Tragweite seiner Genialität zeigen, weil sie das vielleicht schwierigste bringen — das Große im Kleinen“.

**Drei Klavierstücke** Op. 59 posth. wurden 1928 komponiert und sind somit streng chronologisch gesehen früher als das Opus 53. Sie sind am 15. Januar, 1. März und 6. November datiert, und die beiden ersten wurden (in umgekehrter Reihenfolge) am 14.4. desselben Jahres von Christian Christiansen unter dem Titel *Adagio und Impromptu* uraufgeführt. Anscheinend meinte Nielsen, daß alle drei Stücke Impromptus genannt werden sollten, aber bei der posthumen Herausgabe 1937 bekam nur das erste diesen Titel, während die anderen den neutraleren Titel Klavierstücke bekamen.

1927 nahm Nielsen am IGNM-Musikfest in Frankfurt teil, und obwohl er kaum den internationalen Durchbruch erreichte, von dem er geträumt hatte, als Wilhelm Furtwängler seine fünfte Sinfonie dirigieren sollte, hinterließ die Begegnung mit einer Reihe der damaligen Avantgardisten ihre Spuren in seinen



eigenen Werken. Unter den Kompositionen, die ihn beeindruckten, war das erste Klavierkonzert Bartóks und die Orchestersuite Nr.7 Josef Mattias Hauers, bei der Nielsen die Zwölftontechnik besser als bei Schönberg vertragen konnte, für dessen Musik er nicht viel übrig hatte. Viele Abschnitte weisen in den *Klavierstücken* auf eine Auflösung des Tonalitätsempfindens Nielsens. Er verwendet nicht nur die Ganztonskalen und -klänge der Impressionisten, sondern wir finden auch Themen mit allen zwölf Tönen der Tonleiter, wie in der Fuge des dritten Klavierstücks. Der *diabolus in musica* der mittelalterlichen Theoretiker, die übermäßige Quarte, spielt in dieser Musik eine entscheidende Rolle. Nielsen weder kann noch mag diesen Teufel verleugnen. Am Anfang des dritten Stücks erzielt Nielsen den Effekt einer großen Trommel dadurch, daß der Pianist eine Handvoll der tiefsten Töne anschlägt. Diesen Effekt hatte er bereits früher benutzt, als er einen Klavierauszug der Musik zum Schauspiel *Willimoës* (1908) machen sollte und auf den Trommelklang im Lied *Fædreland* nicht verzichten wollte.

Es ist vielleicht kein Wunder, daß seine Zeitgenossen respektvoll verwirrt waren. Nielsen selbst verabscheute das Theoretisieren um seine Musik, wußte wohl aber kaum, wohin er unterwegs war, als ihn der Tod knapp drei Jahre später unterbrach. Dies hinderte ihn aber nicht daran, seine Überzeugung in *Lebendige Musik* (1925) mit kraftvollen Worten zu formulieren: „Was die Musik betrifft, muß man sagen, daß ein jeder die Töne so verwenden darf, wie er es will. Die alten Regeln können nach Belieben verwendet oder verworfen werden. Kein Schulmeister packt jetzt das Ohr; Schläge und Hiebe sind abgeschafft, Hohn und Schimpf sind nicht mehr zu hören. Glaub aber deswegen nicht, daß das heilige Grab gut gehütet ist. Jetzt mußt du selbst horchen, suchen, denken, wählen, verwerfen, bis du aus *eigenen* Trieb das findest, was unsere strengen Kunstväter glaubten, uns eintrichtern zu können. Wir genießen also die herrliche Freiheit, die Freiwilligkeit, und falls unser Weg an den Wohnungen unserer Väter vorbeiführt, sehen wir vielleicht eines schönen Tages ein, daß sie das gleiche wie wir wollten, wir wie sie, aber wir konnten es nur nicht verstehen, daß das Einfachste das Schwierigste ist, das Allgemeine das Besondere, das Schlichte das Stärkste, wie Säulen, die eine Kuppel tragen.“

Das **Klavierstück C-Dur** wurde in Niensens Todesjahr komponiert und wurde in der Gedenkausgabe der Dansk Musiktidsskrift im Januar 1932 veröffentlicht. Obwohl es nicht fünf- sondern sechstönig ist, lehnt es deutlich an die *Klaviermusik für Klein und Groß* an. Das Stück ist seither erst in der oben genannten Gesamtausgabe der Klavierwerke (1982) gedruckt worden und wurde aus diesem Grund nicht in größerem Umfang pädagogisch verwendet.

**Drømmen om "Glade Jul"**, „Der Traum von den *Fröhlichen Weihnachten*“ wurde für das Heft *Jul, Stemninger og Billeder af Danske Komponister* geschrieben, das vom Dänischen Komponistenverband Weihnachten 1905 herausgegeben wurde. Das Stück ist am 3.12.1905 datiert worden und muß folglich schleunigst an die Druckerei geliefert worden sein. Es ist ein kleines, etwas verschleiertes Stimmungsbild, mit nur den ersten vier (wiederholten) Tönen aus Grubers *Stille Nacht*. Sie sind so wohlbekannt, daß niemand im Zweifel schweben dürfte.

***Knud Ketting***

**Carl Nielsen** était un violoniste. Le piano lui servait exclusivement d'instrument de travail pour la composition. Il n'en atteignit jamais un profond entendement de la technique bien qu'il s'y intéressât déjà très tôt. Il décrit lui-même sa première rencontre avec le piano à la maison de son oncle Hans, l'organiste aveugle de l'église de Dalum, tout près d'Odense: "Puis vint un grand moment pour moi. Oncle Hans alla ouvrir le piano et dit que je pouvais l'essayer si je voulais. C'était un piano droit ordinaire d'acajou mais il est inutile d'essayer de décrire quelle expérience c'était pour moi de toucher aux touches et d'en venir à jouer des mélodies avec un ou deux doigts. Je voudrais plutôt essayer d'expliquer ce que je crois maintenant avoir été la raison de l'inoubliable ravissement que j'ai ressenti lorsque j'ai commencé à explorer la rangée de touches en avant de moi. J'avais évidemment entendu de la musique auparavant car mon père jouait du violon et du cornet et ma mère chantait — et lorsque je fus retenu au lit par la rougeole, je m'étais moi-même essayé sur le petit violon. Mais ceci était tout différent. Les notes s'étendaient sur une rangée brillante devant mes yeux. Non seulement je pouvais les entendre, mais encore je pouvais les voir et je faisais découverte sur découverte. D'abord, que les notes graves étaient du côté gauche et les aiguës, du côté droit. Je ne pouvais cependant pas comprendre à quoi les notes noires servaient et ce n'est que lorsque j'eus des difficultés avec une mélodie qui renfermait un fa dièse au lieu d'un fa naturel au milieu que je fis une nouvelle découverte: tout a sa raison d'être, y compris les touches noires... Je ne sais pas si j'ai découvert des accords mais j'ai joué de longs passages en douces tierces avec un doigt de chaque main et, pendant que mes doigts jouaient ainsi ensemble, je pensais: "deux grives étaient assises sur une petite branche de hêtre". (De *Mon Enfance sur l'île de Fionie*.)

La musique pour piano de Nielsen fut composée pendant trois phases distinctes. La première couvre la dernière décennie du dix-neuvième siècle et comprend douze bagatelles et une œuvre majeure. Avec *Cinq Pièces pour piano* op.3 et six *Bagatelles-Humoresques* op.11, Nielsen commença où Grieg n'avait pas encore fini — dans le contexte de la musique domestique destinée à des amateurs et pour cela de

difficulté technique moyenne. L'œuvre majeure par contre, *Suite symphonique* op.8, présentait une bonne résistance même aux pianistes professionnels éminents. Le grand Busoni qualifia l'œuvre d'absolument non-pianistique. Un bref *Prélude festif* du tournant du siècle amène la première période à sa fin.

Si on exclut *Rêve de "Sainte Nuit"* de 1905, morceau minuscule, de circonstance et franchement assez insignifiant, des points de repère dans la production de Nielsen tels que l'opéra *Mascarade* (1906), la *Sinfonia Espansiva* (1911; BIS-CD-321) et la quatrième symphonie, *L'Inextinguible* (1916) défilèrent avant que le compositeur ne se dédie à nouveau au piano.

Avec ses trois œuvres majeures, la seconde période nous amène au faîte de l'art de Nielsen en composition pour piano, les œuvres à variations. *Chaconne* op.32 et *Thème et variations* op.40 furent écrites tout de suite après la quatrième symphonie et suivies de *Suite* op.45, surnommée "La luciférienne" mais le surnom fut si facilement mal interprété qu'il fut ensuite rayé par le compositeur.

Durant les trois dernières années de sa vie, Nielsen retourna à nouveau au piano mais alors surtout dans des formes miniatures. Les *Trois Pièces pour piano* op. post. (1928) ont peu de ressemblance avec quoi que ce soit d'autre dans la musique pour piano danoise. Elles superposent tonalité à atonalité avec une liberté presque improvisatoire. Selon le musicologue Jürgen Balzer: "Quelle que soit la valeur qu'on leur accorde, elles permettent de pénétrer la façon de penser d'alors du compositeur car il semble qu'il ait confié au piano ses pensées les plus audacieuses sur le futur." Les deux volumes de *Musique pour piano pour petits et grands* op.53 (1930) avaient un but pédagogique et quoiqu'ils renferment à l'occasion quelques jolies choses, l'horizon musical est nécessairement limité lorsque comparé à *Trois Pièces pour piano*. La dernière œuvre de Nielsen pour le piano est assez amorphe; datant de l'année de sa mort, *Pièce pour piano* en do majeur (1931) est une séquelle directe de *Musique pour piano pour petits et grands*. *Pièce pour piano* et *Rêve de "Sainte Nuit"* sont jouées en appendice à la fin de l'enregistrement à cause de leur manque d'importance en comparaison des autres œuvres pour piano.

Les **Cinq Pièces pour piano** op.3 ont failli coïncider Nielsen entre deux éditeurs, Henrik Hennings et Wilhelm Hansen. Il écrivit de Berlin à son ancien professeur de théorie, Orla Rosenhoff: “Hennings à fait un séjour d’une semaine ici à Berlin; il m’a rendu visite, m’a invité à dîner et m’a offert le champagne. Ceci vous étonnera certainement tout autant que moi alors puisque je n’avais rencontré cet homme qu’une fois auparavant dans ma vie. Il voulait tout simplement m’acheter. Fini Henriques lui avait dit que j’avais quelques pièces pour piano de prêtés et Hennings me dit que mon prix serait le sien pourvu qu’il les ait avant Noël. A ce moment-là — les idées brouillées par le champagne auquel je ne suis pas habitué — je ne savais pas comment je m’en sortirais mais je lui dis bientôt que je les avais déjà offertes à Hansen; et, pour bien cacher mon petit mensonge, j’ai dû finir les pièces et les envoyer à Hansen pour qu’elles arrivent avant Noël. Le temps manquait malheureusement pour vous demander de les regarder; tout s’est passé si vite mais, si vous me permettez de vous envoyer les épreuves, j’en serais très heureux. J’ai cependant eu le temps de les jouer ici devant plusieurs bons musiciens. Tous trouvent les pièces très originales et l’*Arabesque* (à la devise: “Vous êtes-vous égaré dans la forêt profonde, connaissez-vous Pan?” J.P. Jacobsen) a causé “de grands remous”. On dit que c’est quelque chose d’assez nouveau et je suis moi-même d’avis que c’est ce que j’ai fait de plus original jusqu’ici.”

**Suite symphonique** op.8; voici la préface de Nielsen avec une citation de Goethe: *Ach, die zärtlichen Herzen! Ein Pfluscher vermag sie zu rühren.* (Ah! les cœurs sensibles! Même un bousilleur peut les attendrir.) Le pianiste Christian Christiansen, qui devait travailler avec Nielsen beaucoup plus tard, écrivit un article sur le style pianistique du compositeur, article qui parut dans le numéro commémoratif du *Dansk Musiktidsskrift* en 1932. Il essaya d’y considérer cette citation non seulement comme un commentaire sur le caractère de la musique mais aussi sur l’idiome véritable du piano, “alors Nielsen fut conscient que ceci ne plaisait ni aux doigts ni aux oreilles”.

L’œuvre fut créée par Louis Glass, un collègue compositeur de Nielsen, lors d’un concert de la société musicale *Symphonia* le 5 mai 1895, trois ans après son

achèvement. Quelques-unes des chansons de Nielsen furent interprétées lors du même concert mais c'est surtout la suite qui attira l'attention: "J'ai déjà été obligé d'entendre beaucoup de bien et de mal au sujet de cette dernière de mes œuvres et notre propre docteur en musique, M. Hammerik, a dit à M. Glass que l'œuvre était une insulte aux gens, etc. Les auditeurs ont répondu admirablement à ma musique et la *Suite* et les chansons furent un grand succès. Le *Politiken* d'aujourd'hui m'est hostile et qualifie la *Suite* de "Musique de la volonté"; je n'ai pas vu les autres journaux mais je n'attends rien de personne et mes espoirs reposent exclusivement sur l'avenir." Avec la sagesse rétrospective, il n'est pas difficile de découvrir dans la *Suite* un nombre de formules mélodiques personnelles de Nielsen: le contraste insistant des tierces majeures et mineures dans le sujet principal du second mouvement et le do mixolydien dans le thème en ré majeur du troisième mouvement pour ne donner que deux exemples.

Les **Bagatelles-Humoresques** op.11 furent composées sur une période de trois ans. Les six petites pièces furent créées le 3 février 1898 par la pianiste danoise Johanne Stockmarr (1869-1944) qui devint très réputée par la suite, incidemment la dernière artiste danoise à pouvoir se décorer du titre de "Pianiste de la cour". Les critiques furent généralement favorables quoiqu'on ait insinué dans le *Nationaltidende* que ces portraits tonaux "semblent définitivement destinés à des enfants de 30 ans".

Le **Prélude festif** est une courte œuvre d'occasion avec un large mouvement mélodique à la manière d'une chanson patriotique. Il fut écrit en 1900 pour le tournant du siècle et publié pour la première fois dans le *Politiken* le 1<sup>er</sup> janvier 1901. La première exécution publique eut lieu trois mois plus tard lorsque Dagmar Borup mit la pièce ainsi que les deux premiers mouvements de la *Suite symphonique* au programme d'un de ses concerts. Le critique musical du *Politiken*, Charles Kjerulf, saisit encore l'occasion d'attaquer la *Suite*: "Elle a même eu le courage de jouer deux pièces de la *Suite*... presque notoire de Carl Nielsen mais sans réussir à nous convaincre que c'est de la musique. Autrement, le *Prélude festif* est de bon aloi avec son style grandiose." Le *Prélude* est dédié au peintre et sculpteur J.F. Willumsen.

La **Chaconne** op.32 fut écrite en 1916 et créée par Alexander Stoffregen le 29 novembre 1917. Stoffregen aurait souvent été en désaccord avec Nielsen au sujet de la structure de la pièce et un nombre de ses suggestions de correction ont fait leur chemin dans l'édition imprimée de l'œuvre. Ce fut par exemple l'idée de Stoffregen de répéter le ré de la basse dans la mesure finale. L'autographe au crayon à mine à la Bibliothèque royale de Copenhague et la copie propre à l'encre (à l'Académie royale de musique de Stockholm) montrent clairement que cette répétition n'était pas voulue par le compositeur. On ne l'entendra pas non plus sur cet enregistrement, qui eut lieu avant la révision de l'édition des œuvres pour piano (par Mina Miller) qui parut en 1982.

Du point de vue des nuances, l'œuvre est bâtie dans une forme d'arche soigneusement calculée et, quant à la forme, Nielsen est en gros resté fidèle à la structure indiquée dans le texte, une série de variations sur une basse ostinato. Après avoir présenté son thème de chaconne mesuré avec une grande beauté, il se tient strictement à la structure de huit mesures tout au long des dix-neuf variations (avec l'addition mineure d'une mesure transitoire à la fin de la variation 4, faisant ainsi une seule exception) mais la basse devient rapidement un perpétuel retour au ré grave alors que le contre-sujet de la première variation en vient à jouer un rôle important dans le développement subséquent. L'apogée de l'œuvre est une coda à la conception large dans un *piano-pianissimo* délicat. Le thème de la chaconne est immanquablement en ré mineur mais, comme dans toutes ses autres grandes œuvres pour piano, Nielsen termine avec optimisme en majeur.

**Thème et variations** op.40 suivit immédiatement la *Chaconne*. Nielsen avait emprunté la musique pour piano de Brahms à la Bibliothèque royale pour étudier son style pianistique et, comme il était assis un soir en train d'improviser sur Brahms, il tomba sur la combinaison de notes qui devint le thème de l'opus 40. Selon la fille de Nielsen, Anne Marie Telmányi, il se trouve aussi une tout autre source d'inspiration derrière l'œuvre: "En ce qui concerne les *Variations*, il décrit lui-même une fois comment il avait été diverti par les serpents des Jardins zoologiques qui s'enroulaient et s'entortillaient de façon à ce que les zigzags de leur dos

apparaissent en contrepoint continuellement changeant. La nature en entier est une grande variation. Il remarquait toujours les plus petites choses qui arrivaient autour de lui et tirait leçon de tout. Il ne pouvait même pas marcher sur la rue sans tomber sur des choses qui activaient immédiatement son esprit.”

Alors que, dans la *Chaconne*, Nielsen a tissé des variations avec une précision telle que les transitions sont presque indiscernables, les variations de l’opus 40 sont conçues plutôt comme des pièces de caractère indépendantes, si indépendantes que Nielsen a dû se défendre contre la critique de son ami, le compositeur hollandais Julius Röntgen: “Tu écris avec raison que la variation 7 provient du thème en ce qui a trait à l’harmonie, et que l’on pourrait l’utiliser comme point de départ pour de nouvelles variations. *C’est exactement ce que j’ai fait.* Les variations 8, 9 et 10 se développent assez strictement de l’harmonisation de la variation 7, au point que le cours de la variation 10 devienne très obscur ou prolongé... Quant à la fin des variations, laisse-moi te dire que j’y ai apporté de l’attention au cours du travail. Il m’aurait été facile d’écrire un finale sauvage et spectaculaire mais... si l’on revient sur la pièce dans l’ensemble et si l’on se rappelle le thème avec sa structure simple, la fin doit alors être comme elle est. Ou si l’on considère la variation 15 comme la défense désespérée d’un homme qui se bat le dos contre un iceberg et qui finalement, ivre (*ubbrioso*) et ahuri après ses efforts, s’éloigne en chancelant, il est alors juste que la fin en entier soit “sans intérêt”, tout comme le personnage d’une pièce qui a terminé sa lutte et va son chemin ne doit plus être le principal sujet d’intérêt ni prétendre l’être.”

L’opus 40 fut créé le 29 novembre 1917 lors d’un des concerts annuels organisés par Nielsen pour ses propres œuvres.

La **Suite** (“**La luciférienne**”) op.45 fut composé principalement en Suède alors que Nielsen était le chef de la Société de concerts de Gothembourg pendant quelques mois de la saison 1919-20 à la place de Wilhelm Stenhammar qui était indisposé.

À la première publique de l’œuvre le 14 mars 1921 par Johanne Stockmarr, les critiques révélèrent avec clarté que le surnom était problématique. Nielsen



entendait le mot dans son sens latin originel (Lucifer = porteur de lumière) mais les critiques cherchèrent l'élément démoniaque dans la musique. Lorsque l'œuvre fut publiée une couple d'années plus tard par Peters à Leipzig, le compositeur la préfaça des commentaires suivants: "J'avais d'abord eu l'intention d'ajouter le mot *Luciférienne* au titre de cette suite mais, puisque le mot est en danger d'être compris dans un sens seulement, je voudrais plutôt proposer une interprétation possible des six pièces. J'écris expressément interprétation *possible* et non *obligatoire* car chaque artiste de talent doit avoir la liberté et le rayon d'action nécessaires à sa propre interprétation... Si j'étais un pianiste, je jouerais mon œuvre en gros comme ceci: le début du premier mouvement plutôt froid et de sonorité retenue en tempo plaisible et coulant. A *Un poco meno*, un tempo légèrement plus lent mais avec plus de vie intérieure; *con fuoco* et déjà un caractère plutôt plus menaçant. Les 5<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> mesures après *Tempo I pp*, très senti. Le second mouvement *Poco moderato* avec la plus belle sonorité possible et un emploi subtil des pédales, comme si on écoutait. Le troisième mouvement avec un calme transcendant et force et, à plusieurs endroits — par exemple à la mesure 5 et suivantes et à la mesure 20 et suivantes — un certain humour brutal. Le quatrième mouvement d'une manière parfaitement glacée, vitreuse, sans la moindre trace de sentiment mais à la sonorité exquise. Le cinquième mouvement est évident. Le sixième mouvement est traversé d'un fond démoniaque poussant le pianiste à des contrastes toujours plus forts et à des accents toujours plus violents." (Cette préface est traduite en anglais dans *Carl Nielsen, the Artist and the Man* de Meyer et Schandorf Petersen mais elle est malheureusement entachée d'erreurs assez graves dans la traduction danoise. *My Childhood Home* (1965) d'Anne Marie Telmányi a adopté cette traduction avec les erreurs en question.)

**Musique pour piano pour petits et grands** op.53 consiste en petites pièces pentatoniques, de tonalités différentes. Mais comme Nielsen écrivit deux pièces en sol majeur, il y avait 25 pièces en tout dans les deux albums publiés en 1930. Elles furent composées en partie à cause d'une pression extérieure en ce sens qu'une réunion de la Société des professeurs de musique en décembre 1929 lança un appel

aux compositeurs danois d'écrire des pièces très faciles pour le piano pour des fins d'enseignement. Nielsen s'absorba dans les pièces, "ça m'intéresse plus que tout auparavant car la tâche est si minutieusement définie qu'elle sera très difficile". Il se sert beaucoup de la gamme pentatonique; en plus de travailler avec différentes répartitions d'une quinte dans les deux mains, il se sert aussi de notes chromatiques à l'intérieur de l'étendue de la quinte. Dans la préface de l'édition publiée, il décrit lui-même les pièces comme étant "un essai d'extension de la conception de pièces pentatoniques pour piano. Je n'ai certainement pas dépassé les limites de la gamme pentatonique dans ces petites pièces mais j'ai cependant essayé, au moyen de modulations et d'éléments polyphoniques à l'ultérieur du cadre simple, de pourvoir au besoin général à ce moment d'arriver un peu mieux préparé au répertoire musical majeur."

Le pianiste et compositeur Herman D. Koppel qui est encore aujourd'hui un interprète de premier plan de Nielsen et qu'Elisabeth Westenholtz consulta avant de faire cet enregistrement, donna un récital entièrement consacré à Nielsen à Copenhague le 27 octobre 1930 après avoir discuté du programme en entier avec le compositeur. Ce programme comprenait aussi des extraits de l'opus 53. Le lendemain, le critique musical du *Berlingske Tidende*, Kai Flor, trouvait que les pièces pentatoniques "montraient l'étendue de son génie aussi clairement que sa musique majeure le fait parce qu'elles arrivent à ce qui est peut-être le plus difficile de tout — le grand dans le petit."

Les **Trois Pièces pour piano** op.59 post. furent composées en 1928, ainsi chronologiquement plus tôt que l'opus 53. Elles sont datées respectivement des 15 janvier, 1<sup>er</sup> mars et 6 novembre; les deux premières furent créées — dans l'ordre inverse et avec les titres *Adagio* et *Impromptu* — par Christian Christiansen le 14 avril de la même année. C'était paraît-il l'intention de Nielsen que les trois pièces soient appelées des impromptus mais, dans la publication posthume de 1937, seulement la première pièce portait ce titre alors que la collection en entier fut appelée plus neutralement *Pièces pour piano*.

En 1927, Nielsen prit part au festival de musique de la SIMC de Frankfurt et, même s'il ne parvint pas vraiment à la renommée internationale dont il avait rêvé lorsque Wilhelm Furtwängler dirigea sa cinquième symphonie (BIS-CD-370), la rencontre avec plusieurs compositeurs d'avant-garde devait néanmoins laisser des traces dans ses œuvres. Parmi les compositions qui l'ont manifestement marqué, nommons le *Concerto pour piano no 1* de Bartók et la *Suite orchestrale no 7* de Josef Matthias Hauer; Nielsen se faisait plus facilement au sérialisme qu'à Schoenberg pour la musique duquel il n'avait pas de temps. Passage sur passage dans les *Pièces pour piano* révèle le sens de la tonalité chez Nielsen dans le processus de désintégration. Il n'a pas seulement adopté les gammes de tons entiers de l'impressionnisme. Il a aussi trouvé des sujets qui contiennent toutes les douze notes de la gamme, par exemple le thème de la fugue dans la troisième pièce. Le *diabolus in musica* médiéval, la quarte augmentée, prend une place décisive dans sa musique. C'est un diable que Nielsen ne peut ni ne veut nier. Au début de la troisième pièce, Nielsen réussit un effet de grosse caisse en demandant au pianiste de presser une poignée des notes les plus graves, un effet qu'il avait déjà utilisé plus tôt lorsqu'il fit une réduction pour piano de la musique de scène *Willimoës* en 1908 et qu'il se passa à regret de la sonorité de la grosse caisse dans la chanson *La Mère patrie*.

Il n'est peut-être pas surprenant que ses contemporains furent respectueusement déconcertés. Nielsen lui-même, qui détestait les théories édifiées sur sa musique, savait à peine dans quelle direction il s'était engagé lorsque la mort le ravit seulement trois ans plus tard. Mais cela ne l'empêcha pas de formuler ses convictions en mots forts et clairs dans la section *Tidens Fylde* dans *Levende Musik* en 1925: "Quant à la musique, on doit dire que chacun peut utiliser les notes selon son désir. Les vieilles règles peuvent être suivies ou rejetées, au gré de chacun. Il n'y a plus de maître d'école qui nous tire les oreilles; les coups et le fouet sont abolis, on n'entend plus d'injures ni d'invectives. Mais n'allez pas croire pour cela que le lieu saint est bien soigné. Non, vous devez vous-même écouter, chercher, penser, rester en silence, faire le difficile, jusqu'à ce que vous trouviez de votre *propre* initiative ce que nos sévères ancêtres dans cet art pensaient pouvoir nous

enfoncer dans la tête. Nous porterons alors le merveilleux sceau de la liberté et du choix et, si notre chemin est tracé par nos institutions ancestrales, nous aurons le droit d'admettre un bon jour qu'elles voulaient la même chose que nous et nous, la même chose qu'elles mais on ne pourrait tout simplement pas comprendre que le plus simple est le plus difficile, l'universel est le plus durable et que ce qui est droit est le plus fort, comme les colonnes supportant un dôme.'"

La **Pièce pour piano** en do majeur fut composée l'année de la mort de Nielsen et publiée dans le numéro commémoratif du *Dansk Musiktidsskrift* en janvier 1932. Quoique plus hexatonique que pentatonique, l'œuvre est cependant intimement reliée à la *Musique pour piano pour petits et grands*. La pièce ne fut rééditée que dans l'édition complète des œuvres pour piano mentionnée ci-haut (1982) et c'est seulement pour cela qu'on la rencontre si rarement dans un contexte éducatif.

Le **Rêve de "Sainte Nuit"** fut écrit pour la collection *Noël, Portraits et Humeurs* publiée par la Société danoise des compositeurs au temps de Noël 1905. La pièce est datée 3.XII 1905 et elle a dû pour cela être envoyée à toute vitesse au graveur. C'est un portrait court, d'un impressionnisme légèrement diffus qui n'utilise que les quatre premières notes (répétées et répétées) de *Stille Nacht* de Gruber. Mais elles sont si bien connues que personne n'est laissé sur un doute.

*Knud Ketting*

**Elisabeth Westenholtz** studied in Copenhagen with Esther Vagning and Arne Skjold Rasmussen. Later she studied in Vienna, with Bruno Seidlhofer and Alfred Brendel and made her concert début in 1968. She has received several awards including the Gladsaxe Music Prize, the Artist Prize of the Circle of Music Critics and the Carl Nielsen Travelling Prize. She has given concerts all over Europe and performed on radio and television both as a soloist and chamber musician. She appears on 14 other BIS records.

**Elisabeth Westenholtz** studerede i København hos Esther Vagning og Arne Skjold Rasmussen. Videregående studier i Wien hos Bruno Seidlhofer og Alfred Brendel inden koncertdebut'en i 1968. Hun har modtaget adskillige udmærkelser inklusive Gladsaxe Musikpris, de danske musikanmelderes ærespris og Carl Nielsen Rejselegatet. Hun har givet koncerter overalt i Europa og spillet i radio og TV både som solist og kammermusiker. Hun har indspillet 14 andre BIS-plader.

**Elisabeth Westenholtz** studierte in Kopenhagen bei Esther Vagning und Arne Skjold Rasmussen. Später studierte sie in Wien bei Bruno Seidlhofer und Alfred Brendel. Sie debütierte 1968. Sie empfing mehrere Preise: Gladsaxe Musikpris, den Preis der dänischen Musikkritiker, den Carl-Nielsen-Preis u.s.w.. Sie konzertierte überall in Europa, bei Rundfunk und Fernsehen, als Solist und Kammermusiker. Sie erscheint auf 14 weiteren BIS-Platten.

**Elisabeth Westenholtz**, pianiste, a étudié à Copenhague avec Esther Vagning et Arne Skjold Rasmussen. Elle étudia aussi à Vienne avec Bruno Seidlhofer et Alfred Brendel. Elle fit ses débuts en 1968. Elisabeth Westenholtz a gagné plusieurs prix dont le Prix musical de Gladsaxe, le Prix Artistique du Cercle des Critiques Musicaux, le Prix de voyage Carl Nielsen, etc. Elle a donné des concerts partout en Europe, à la radio et à la télévision, comme soliste et en faisant de la musique de chambre. Elle a également enregistré sur 14 autres disques BIS.

**Other Music by Carl Nielsen on BIS Compact Discs:—**

**ORCHESTRAL MUSIC**

- BIS-CD-247 — Symphony No.2, “The Four Temperaments; “Aladdin” Suite.  
Gothenburg Symphony Orchestra / Myung-Whun Chung
- BIS-CD-321 — Symphony No.3, “Sinfonia Espansiva”; \*Clarinet Concerto;  
“Maskarade” Overture. \*Olle Schill, clarinet / Gothenburg  
Symphony Orchestra / Myung-Whun Chung
- BIS-CD-370 — Symphony No.5; \*Violin Concerto. \*Dong-Suk Kang, violin /  
Gothenburg Symphony Orchestra / Myung-Whun Chung

**CHAMBER, INSTRUMENTAL & CHORAL MUSIC**

- BIS-CD-131 — The Complete Organ Music; \*Three Motets for mixed choir.  
Elisabeth Westenholz, organ; \*Camerata Chamber Choir / Per  
Enevold
- BIS-CD-428 — The Complete Wind Chamber Music, including Wind Quintet.  
Bergen Wind Quintet, with Leif Ove Andsnes, piano; Lars  
Anders Tomter, viola; Sally Guenther, cello; Torbjørn Eide,  
double bass; Turid Kniejski, harp

Recording data: 1980-06-07/10 at Nacka Aula, Nacka, Sweden  
Recording engineer: Robert von Bahr  
Tape editor: Robert von Bahr  
ReVox A-77 tape recorder, 15 i.p.s., 2 Sennheiser MKH105 microphones,  
Agfa PEM468 tape, no Dolby  
**Producer: Robert von Bahr**  
CD transfer: Siegbert Ernst  
Cover text: Knud Ketting  
English translation: John Skinner  
German translation: Per Skans  
French translation: Arlette Lemieux-Chené  
Front cover photo: Nordisk Pressefoto, Copenhagen  
Back cover photo: Thomas Willersted  
Inside photos: Nordisk Pressefoto, Copenhagen  
Type setting: Andrew Barnett  
Lay-out: Andrew Barnett

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40  
info@bis.se www.bis.se

© & ℗ 1980 & 1989, Grammofon AB BIS

## **INSTRUMENTARIUM**

Grand piano: Bösendorfer 275  
Piano technician: Greger Hallin

