



London Symphony Orchestra
LSO Live



Nielsen
Symphonies Nos 1–6
Sir Colin Davis

London Symphony Orchestra

Carl Nielsen (1865–1931)

Symphonies Nos 1–6

Sir Colin Davis conductor

Lucy Hall soprano **Marcus Farnsworth** baritone

London Symphony Orchestra

Volume 1

65'10"

Symphony No 1 in G minor, Op 7, FS 16 (1891–92)

Recorded live in DSD, 2 & 4 October 2011, at the Barbican, London.

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | i. Allegro orgoglioso | 9'09" |
| 2 | ii. Andante | 7'24" |
| 3 | iii. Allegro comodo – Andante sostenuto – Tempo I | 7'59" |
| 4 | iv. Finale. Allegro con fuoco | 8'46" |

Symphony No 2, "The Four Temperaments", Op 16, FS 29 (1901–02)

Recorded live in DSD, 4 & 6 December 2011, at the Barbican, London.

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | i. Allegro collerico (Choleric) | 9'55" |
| 6 | ii. Allegro comodo e flemmatico (Phlegmatic) | 4'16" |
| 7 | iii. Andante malincolico (Melancholic) | 9'54" |
| 8 | iv. Allegro sanguineo – Marziale (Sanguine) | 7'47" |

Volume 2

65'57"

Symphony No 3, "Sinfonia Espansiva", Op 27, FS 60 (1910–11)

***Lucy Hall** soprano, ***Marcus Farnsworth** baritone

Recorded live in DSD, 11 & 13 December 2011, at the Barbican, London.

- | | | |
|---|-------------------------|--------|
| 1 | i. Allegro espansivo | 11'29" |
| 2 | ii. Andante pastorale * | 7'26" |
| 3 | iii. Allegretto un poco | 6'29" |
| 4 | iv. Finale: Allegro | 9'20" |

Page Index

- 2 Track listing
- 4 English notes
- 8 French notes
- 13 German notes
- 18 Composer biography
- 19 Conductor biography
- 20 Soloist biographies
- 22 Orchestra personnel list
- 25 LSO biography

Symphony No 4, “The Inextinguishable”, Op 29, FS 76 (1914–16)

Recorded live in DSD, 6 & 9 May 2010, at the Barbican, London.

5	i. Allegro –	9'55"
6	ii. Poco allegretto –	4'31"
7	iii. Poco adagio quasi andante –	8'36"
8	iv. Allegro	8'11"

Volume 3

70'12"

Symphony No 5, Op 50, FS 97 (1920–22)

Recorded live in DSD, 1 & 4 October 2009, at the Barbican, London.

1	i. I. Tempo giusto –	10'43"
2	ii. I. Adagio non troppo	10'16"
3	iii. II. Allegro – Presto – Andante poco tranquillo – Allegro (Tempo I)	14'21"

Symphony No 6, “Sinfonia semplice”, FS 116 (1924–25)

Recorded live in DSD, 26 May & 2 June 2011, at the Barbican, London.

4	i. Tempo giusto	12'44"
5	ii. Humoreske: Allegretto	5'17"
6	iii. Proposta seria: Adagio	5'38"
7	iv. Tema con variazioni: Allegro	11'13"

James Mallinson producer

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

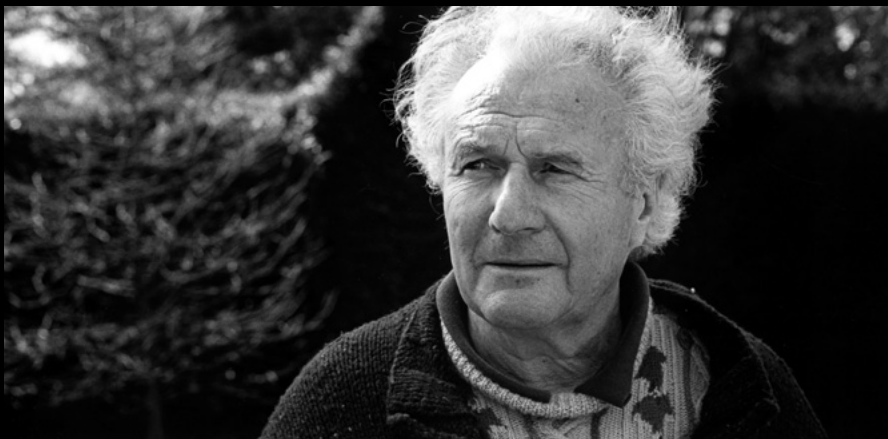
Neil Hutchinson and **Jonathan Stokes** for **Classic Sound Ltd** balance engineers

Neil Hutchinson and **Jonathan Stokes** for **Classic Sound Ltd** audio editing and mixing

Neil Hutchinson for **Classic Sound Ltd** re-mastering for this set

© 2014 London Symphony Orchestra, London UK

© 2014 London Symphony Orchestra, London UK



Carl Nielsen (1865–1931)
Symphony No 1 in G minor (1891–92)

Nielsen was in his mid-twenties when he began work on his First Symphony. His studies at the Copenhagen Conservatory complete, he took up posts in the second violins of, first, the Danish Theatre Orchestra and then, in 1889, the Royal Danish Orchestra. There he learned about symphonic music, and orchestration, ‘from the inside’. Not surprisingly one can hear influences of some of the music he played there in his First Symphony: Brahms, Dvořák and the Norwegian Johan Svendsen – who conducted the symphony’s premiere in 1894 (Nielsen standing up from his desk in the orchestra to acknowledge the applause at the end). But this is emphatically not an apprentice work. So many of Nielsen’s mature characteristics can be heard here: the lilting, sometime folk-inflected, but often delightfully unpredictable melodies, and the quick-witted, concise thinking that seems determined to keep listeners – and performers – on their toes. Such refreshing freedom from any kind of romantic excess is unusual for a composer of the late-Romantic era. One might conclude that this was a composer who had never heard Wagner, still less Mahler or Richard Strauss.

In fact Nielsen was far from close-minded: it was simply that he knew very clearly where his path lay – and where it didn’t. This independence of thinking is evident on a structural level too, especially in the way this symphony, nominally ‘in G minor’, eventually finds its way to a new key, C major. This dynamic attitude to tonality lies at the heart of Nielsen’s intensely dramatic approach to symphonic writing. Talk of tonality can sound dauntingly abstract to non-musicians; but even listeners with no knowledge of music theory can still feel its operation on an elemental,

visceral level. It is fundamental to what we sense is the music’s emotional ‘journey’.

The first movement has a typically unusual tempo marking: *Allegro orgoglioso* (a ‘proud allegro’). This expertly contrasts a vigorous, driven main theme with a gentle, slightly wistful second theme, first heard on oboe, full of characteristic, delicious, chromatic kinks. The *Andante* is a beguiling example of tender sentiment without sentimentality. At first the *Scherzo* lives up to its marking ‘*comodo*’ (‘leisurely’), as though developing the *Andante*’s lyricism at a livelier tempo, but the first movement’s bracing energy gradually returns. The slower central trio section again brings contrast, this time with a reflective melody derived from an idea in the *Scherzo*, and introduced – again highly originally – by full brass.

The *Finale* lives up to its marking ‘*con fuoco*’ (‘fiery’) from the start. The music seems to be striving to dance its way free of any possible tragic associations with the original home key of G minor. Eventually full liberation is achieved as the tempo notches up to *Allegro moderato* and the symphony swerves magnificently into a joyous C major. Nielsen allows himself a brief triumphant flourish on the trumpets, but it is only brief. Danes have always had an aversion to boasting, and in this ending Nielsen shows himself absolutely true to national form.

Carl Nielsen (1865–1931)
Symphony No 2 ‘The Four Temperaments’ (1901–02)

The story of how Nielsen conceived his Second Symphony beautifully illustrates this composer’s unique blend of urbane sophistication and rustic simplicity. Aside from his wide – and ever-expanding – musical knowledge, Nielsen drank in the world’s great literature: Shakespeare and Goethe, Greek and Norse myths; he is said to have kept a copy of Plato’s *Republic* by his bedside in place of the customary Bible. He would have been thoroughly acquainted with the Ancient Greek notion of the ‘Four Temperaments’, the idea that the emotional characteristics of human beings can be categorised as four types or ‘humours’: ‘Choleric’ (angry or impetuous), ‘Phlegmatic’ (laid-back, or simply lazy), ‘Melancholic’ (self-explanatory) and ‘Sanguine’ (cheerful).

But it was the discovery of a naïve but vivid painting of the *Four Temperaments* on the wall of a village pub that set him thinking in musical terms. By 1901 this had become the basis of a four-movement symphony. Nielsen doesn’t present us with any value judgments here: the fact that the Sanguine character has the last word doesn’t mean that the composer sees him as in any way superior to the others. The range of human character is his subject here, portrayed sometimes with stirring emotional directness, at other times with delightful irony.

Nielsen provided a substantial programme note for the Second Symphony (in later years he was cautious about giving his audiences too many clues). The first movement, he tells us, is at first dominated by furious energy. There are lyrical moments, but these ‘are soon interrupted by violently shifting figures and

rhythmic jerks... This material is worked over, now wildly and impetuously, like one who is beside himself, now in a softer mood, like one who regrets his irascibility'. Complete contrast is provided by the lilting, waltz-like 'Phlegmatic' movement, its main melody contentedly centred on one repeated rising interval. Nothing disturbs this character's peaceful reveries – not even the loud drum tap and momentarily squawking woodwind near the end.

The 'Melancholic' slow movement may be at the other end of the scale, emotionally speaking, but the nobly tragic theme that begins it is based on the same interval that dominated the Phlegmatic's daydreams – a reminder that we are all brothers and sisters under the skin. This movement reaches a kind of peace, but this is brusquely thrust aside by the 'Sanguine' finale. 'I have tried to sketch a man who storms thoughtlessly forward in the belief that the whole world belongs to him', Nielsen tells us. There is a point, again towards the end, where 'something scares him' – more sharp timpani strokes (four this time), followed by a moment's quiet reflection. But it's only a moment. Irrepressible cheerfulness bounces back in the end.

Carl Nielsen (1865–1931) **Symphony No 3 'Sinfonia Espansiva' (1910–11)**

The title *Espansiva* has nothing to do with time-scale: Nielsen's Third is no more expansive than any of his other symphonies – nor indeed than most of Beethoven's. But the impression is of a work that draws big breaths, sings and strides in long paragraphs. The power and vitality of the music took even Nielsen by surprise when he directed the rehearsals for the first performance in 1911.

His friend Thorvald Nielsen (no relation) recalled how Nielsen raised his baton, 'and shot after shot thundered out from the roaring orchestra with ever increasing rapidity as if to force out the theme – then it came. At this moment Nielsen turned pale – and sat upright in his chair.' By the end of the first movement, Thorvald Nielsen remembered, 'we all felt quite out of breath. Everybody realised we had been present at a historic moment'.

The first movement does indeed represent a big step forward in Nielsen's symphonic thinking. The conductor Osmo Vänskä has aptly described this as a 'cosmic waltz'. After the thrilling accelerating repeated-note tattoo that opens the movement, the music surges forward as though dancing across the skies. Though the range of the movement is colossal it seems to end with plenty still left to say. But the slow movement sounds at first as though it comes from another world – a place of elemental stillness. More active, restless woodwind figures, with sustained timpani rolls in the background, repeatedly interrupt this 'pastoral' dream; but in the end the two kinds of music are magically combined, with quiet, ecstatic vocalisations from baritone and soprano soloists. Where the music of Elgar and Vaughan Williams evokes English landscapes for many, this final section embodies the Danish landscape at its most ravishing – smooth-featured, with no eye-catching details, yet rich-textured and profoundly peaceful.

Despite the arresting 'Viking' horn-call at the opening, and the occasional disruptive outburst, the third movement is also prevailingly subdued, its main oboe theme full of the contours of Danish folk-music Nielsen knew from earliest boyhood. For Nielsen this theme was the symphony's 'heartbeat', and he remembered how when it came to him (on a tram-car) he had to write it down straight away on his shirt-cuff. The Finale, Nielsen tells us, is

'straightforward: a hymn to work and the healthy enjoyment of daily life'. Soon the events of the First World War and its aftermath were to turn Nielsen against nationalism – it had degenerated, he remarked in 1921, into a 'spiritual syphilis'. But at this point his fervour is still, in the best sense, innocent: the sense of nationhood was still for him 'something high and beautiful'. Strikingly, this most openly Danish of his symphonies was the first to bring Nielsen real international success. To borrow a phrase from a contemporary German critic, it still sounds 'a mighty animating call from the North'.

Carl Nielsen (1865–1931) **Symphony No 4 'The Inextinguishable' (1914–16)**

Denmark remained neutral throughout the international upheaval of the 1914–18 War; but its citizens have always been acutely sensitive to the activities of its large and powerful neighbour to the south. For Carl Nielsen there was an added dimension of philosophical crisis. It may be hard to believe now, but many European artists initially welcomed the prospect of war: here was a grand opportunity for 'spiritual cleansing', and a celebration of the traditional masculine virtues of courage, loyalty and devotion to one's country. Before the hostilities Nielsen had been an enthusiastic nationalist. But as he began to realise the horrors men could inflict on each other for Kaiser – or King – and Country, his faith was rocked to the core. Nationalism, he wrote not long after the war, had been transformed into a 'spiritual syphilis', the justification for the expression of 'senseless hate'.

Nielsen's faith in humanity may have suffered a setback, but rather than give in to despair he felt strongly driven to make some

kind of affirmative statement: belief, if not in human beings (still less in nationhood), then perhaps in life itself. This is an important clue to the meaning of the title of the Fourth Symphony (1914–16). Nielsen added an explanatory note at the beginning of the score. ‘Under this title’, he tells us, ‘the composer has tried to indicate in one word what music alone is capable of expressing to the full: The elemental Will of Life. Music is life, and like it, inextinguishable’.

The motion of that elemental will can be felt throughout the Fourth Symphony. Although the broad outlines of the four conventional symphonic movements can be made out, the ‘Inextinguishable’ is really conceived in a single sweep. Nielsen normally identifies the movements of his symphonies with numbers, but here it would be difficult to know exactly where to put them. Transitions between movements are so skilfully dovetailed that it isn’t always easy to see where one movement ends and another begins. And while each movement has its own themes, the more one gets to know the symphony the more the family resemblances begin to reveal themselves. One senses that the basic thematic material, presented in the symphony’s early stages, is in a state of continual evolution. As the Ancient Greek philosopher Heraclitus put it: ‘All is flux, nothing is stationary’.

The Fourth Symphony begins in chaos, violence and tonal instability, with massed woodwind and string figures clashing aggressively. But as the fury subsides a calm, singing woodwind tune (initiated by clarinets) emerges that will be lifted up magnificently in the bright key of E major at the end of the symphony. After many upheavals, the initial *Allegro* claws its way to a massive anticipation of that final outcome (only based on the tune’s final phrase – the full glory is yet to come). But this fades into a gentle,

intermezzo-like *Poco Allegretto*, dominated by woodwind. This has plenty of folkish charm, yet it also has its moments of mystery.

This too seems to fade, then a sudden anguished outburst from strings and timpani begins the *Poco adagio*. After more fraught struggles this heaves itself up to another massive anticipation of the symphony’s final E major triumph. A moment of wonderfully atmospheric, pregnant stillness (oboe and high strings), and a hurtling string passage lead – after a dramatic pause – into the final *Allegro*. This music seems determined to sing of hope, yet it meets powerful opposition, as a second timpanist joins the first to lead a destructive onslaught. After a quiet but tense section, the timpani begin their attack with redoubled energy, but somehow the first movement’s hopeful tune manages to reassert itself through the turmoil, now in full E major radiance. And yet the timpanists are not silenced. Their final hammer blows suggest that the struggle to affirm must go on – there can be no final, utopian resolution.

Carl Nielsen (1865–1931) Symphony No 5 (1920–22)

Nielsen’s best-known symphony, ‘The Inextinguishable’ (No 4), is in its composer’s own words a depiction of how ‘life was, is, and always will be in struggle, conflict, procreation and destruction; and everything returns.’ Given that it was written at the height of the First World War there was clearly an element of defiance here, embodied thrillingly in the symphony’s closing pages, as the first movement’s long-breathed ‘big tune’ reasserts itself through onslaughts from two sets of timpani.

But by the time Nielsen came to write his Symphony No 5 (1920–22), his faith in life’s indestructibility had been profoundly shaken. ‘It’s as though the whole world is in dissolution’, he confessed. ‘The feeling of nationhood which hitherto was considered something high and beautiful, has become like a spiritual syphilis which devours the brains and grins out through the empty eyesockets in senseless hate.’ It is also true that the rift in his relationship with his wife, the sculptress Anne Marie Brodersen, had left him feeling rootless and deeply depressed. But the conductor Sir Simon Rattle is surely right in describing the Fifth as a ‘War Symphony’. Nielsen himself stressed that the theme of resistance to evil was central. As in No 4 there was a marked ‘division of dark and light, the battle between evil and good’. Here though, the musical depiction of evil is still more unsettling. For the first time in a symphony, Nielsen used a battery of unpitched percussion, centred on an unmistakably militaristic side-drum. At the climax of the first movement the side-drummer is instructed to improvise ‘in his own tempo, as though determined at all costs to obstruct the music.’ This anarchic invasion of the orchestral texture is all the more shocking as it comes after music of almost Brahmsian melodic warmth and radiance – an invasion of ‘senseless hate’ in the midst of ‘something high and beautiful’.

At first, Nielsen considered summing up the Fifth Symphony’s innovatory two-movement structure with a title, ‘Dreams and Deeds’. Interesting – though it’s probably just as well he dropped it: the romantic-sounding ‘Dreams and Deeds’ doesn’t give much indication of the Fifth Symphony’s disturbing, exhilarating power. Even the seeming calm of the opening conveys a sense of something held at bay. Violas play a quietly oscillating minor third, against which bassoons, horns, flutes, then first violins unfold long, wandering

phrases, as though trying to define a theme. Before long the calm is shattered: a pattering side-drum march rhythm sounds a note of warning, then the mood changes abruptly. Above a goose-stepping two-note bass figure (timpani, and cellos and basses *pizzicato*), we hear anguished violin phrases and wailing, shrieking figures from clarinet and flute.

Gradually stillness descends; then the tempo drops to *Adagio* and the violas begin a long aspiring melody – as warm and grounded as the previous music was restless and inhuman. Then the mood darkens and the side-drum begins its crazed assault. The orchestra struggles to keep singing the *Adagio* melody (led by blasting horns) till at last order and melody seem to prevail over anarchy. A solo clarinet delivers an elegiac cadenza; but the side-drum's rhythms, now in the distance, continue to disturb the stillness – a memory, or more likely a reminder, that 'everything returns'.

In contrast to the first movement, the finale begins with an explosion of racing energy (*Allegro*). But eventually disintegration sets in – could this be a return to the first movement's eerie initial calm? Quite the opposite: there follows what the Nielsen expert David Fanning calls a 'fugue from Hell' (*Presto*), punctuated by the shrieking clarinet from the first movement. The fury finally exhausts itself, and a much slower, quieter version of the fugue (*Andante poco tranquillo*) takes a more meditative course. At its height, the opening *Allegro* music erupts again, now building a long, riveting crescendo with whooping octaves from horns and trumpets and pounding timpani, as woodwind struggle to keep singing the *Allegro*'s lyrical second theme. 'Our work is a continual protest against the thought of death and an appeal to and cry for life', Nielsen wrote. Rarely has that poignant animal 'cry for

life' found such direct expression as in the closing pages of Nielsen's Fifth Symphony.

Carl Nielsen (1865–1931) **Symphony No 6 'Sinfonia semplice' (1924–25)**

Nielsen began work on what was to be his last symphony in the summer of 1924, at the far-northern Danish seaside resort of Skagen. It was, he was soon telling his friends, to be 'of a different character than my others: more charming, smooth'. Another comment appeared to connect it with his witty, prevailingly sunny Wind Quintet (1922), inspired by overhearing the members of the Copenhagen Wind Quintet talking and playing in rehearsal: 'I think through the instruments – as though I had crept inside them'. The new symphony was to have a title, *Sinfonia Semplice* – 'Simple Symphony' – reflecting its 'entirely idyllic character'.

Was Nielsen deluding himself – trying to look away from the darker side of his own life? There had been plenty of pain recently: physically in the series of heart attacks that had increasingly robbed him of his strength; mentally in the collapse of his marriage, and of his nationalist-humanist beliefs in the wake of the World War I. (Nationalism, he wrote, had become a 'spiritual syphilis'). If that was the intention, it seems Nielsen's creative intelligence had other ideas. The symphony's opening, with its glockenspiel chimes and jog-trotting folk-like main theme lives up to Nielsen's 'idyllic' promise; but very soon the note of anguish begins to be heard: little jabs on strings and woodwind, sadly falling violin lines as the glockenspiel tries to reanimate the jog-trotting theme. The

element of anxiety grows throughout the first movement, until trumpets, trombones and tuba (silent up to now) storm in through tearing string figures, building to a ferociously dissonant climax.

Elegiac music closes the first movement. The 'Humoreske' that follows is in weird contrast: a kind of satiric tableau vivant of twenties modernist styles, punctuated by what sound like derisive yawns on solo trombone. The title of the third movement, 'Proposta seria' (A serious proposition), smacks of understatement. Here nobly tragic fugal writing from strings peters out into seemingly hopeless meandering figures on muted violins. Eventually soft horns and woodwind seem to bring rest, but it lasts only a moment. Then the finale's black-hued fun and games begin: shrill woodwind introduce the main theme on bassoon – folk-tinged but with an underlying sardonic character. The variations on this theme present a kaleidoscope of crazed elation, vicious humour and desolation. Nielsen's friend Thorvald Nielsen (no relation) recalled looking over the final variation and coda with the composer: 'It is not difficult to interpret what each instrument represents: the big drum the knocking, the xylophone bony Death; the deep tuba the black void. Nielsen explained, "But I want to defy death – and then follows the flourish".' Somehow the spirit of humour survives – right through to the symphony's very last note.

Programme notes © Stephen Johnson



Carl Nielsen (1865–1931) Symphonie n° 1, en sol mineur (1891–92)

Nielsen avait vingt-cinq ans lorsqu'il commença à travailler à sa Première Symphonie. Une fois achevées ses études au Conservatoire de Copenhague, il occupa un poste de second violon tout d'abord à l'Orchestre du Théâtre danois puis, à partir de 1889, à l'Orchestre royal danois. C'est là qu'il découvrit le répertoire symphonique et l'orchestration, « de l'intérieur ». Sans surprise, on peut reconnaître dans la Première Symphonie l'influence de certaines musiques qu'il eut l'occasion d'y jouer : Brahms, Dvořák et le Norvégien Johan Svendsen – qui dirigea la première audition de la symphonie en 1894 (Nielsen se levant de son pupitre, au milieu de l'orchestre, pour recueillir les applaudissements finaux). Mais il ne s'agit aucunement d'une œuvre d'apprentissage. On y découvre tant des traits caractéristiques du Nielsen de maturité : les mélodies chantantes, parfois teintées d'un parfum populaire mais souvent d'une délicate imprévisibilité, et la pensée vive, concise, qui semble déterminée à ne laisser aucun répit aux auditeurs – ni aux interprètes. Une liberté si rafraîchissante par rapport à tout excès romantique était inhabituelle de la part d'un compositeur postromantique. On pourrait en conclure qu'il n'avait jamais écouté Wagner, et encore moins Mahler ou Richard Strauss.

En fait, Nielsen était tout sauf un esprit étroit ; c'est juste qu'il avait une conscience aiguë du chemin qu'il devait emprunter – et de celui dont il devait s'écarter. Cette indépendance d'esprit est évidente également sur le plan de la structure, notamment dans la manière dont cette symphonie, annoncée « en sol mineur », finit par aboutir à une nouvelle tonalité, ut majeur. Cette attitude dynamique par rapport à la tonalité figure au cœur de la conception intensément dramatique qu'a Nielsen de l'écriture symphonique.

Parler de tonalité peut sembler intimidant et abstrait pour des non musiciens ; mais même des auditeurs dépourvus de connaissances théoriques en musique peuvent ressentir ce phénomène à un niveau basique, viscéral. Ce qui est fondamental dans notre ressenti, c'est le « voyage » émotionnel de la musique.

Typiquement, le premier mouvement présente une indication de tempo inusitée : *Allegro orgoglioso* (« Allegro orgueilleux »). Il fait habilement contraster un thème principal vigoureux, passionné, avec un second thème doux, teinté d'une pointe de mélancolie, empli de figures chromatiques délicieusement entortillées, caractéristiques de Nielsen. L'*Andante* est un exemple séduisant de sentiments tendres dépourvus de sentimentalité. Au début, le *Scherzo* correspond à son indication de tempo « *comodo* » (« nonchalant »), comme s'il développait le lyrisme de l'*Andante* à un tempo plus alerte, mais l'énergie vivifiante du premier mouvement revient peu à peu. La section centrale (trio), plus lente, apporte un nouveau contraste, cette fois avec une mélodie pensive dérivée d'une idée du *Scherzo*, et introduite – à nouveau avec beaucoup d'originalité – par l'ensemble des cuivres.

Le *Finale* rend justice dès le début à son indication de tempo, « *con fuoco* » (« avec flamme »). La musique semble s'efforcer de balayer toute possible association tragique avec la tonalité d'origine, sol mineur. La libération totale est atteinte lorsque le tempo s'élève jusqu'à *Allegro moderato* et que la symphonie fait un détour tonal par un joyeux ut majeur. Nielsen se permet un bref embrasement aux trompettes, mais cela ne dure pas. Les Danois ont toujours eu les fanfaronnades en horreur, et en terminant de la sorte Nielsen se montre absolument fidèle au tempérament national.

Carl Nielsen (1865–1931) Symphonie n° 2 (« Les Quatre Tempéraments ») (1901–02)

Les circonstances qui entourent la conception de la Deuxième Symphonie illustrent magnifiquement le mélange unique de raffinement urbain et de simplicité rustique qui caractérisait Nielsen. En plus d'avoir une vaste culture musicale – qu'il augmentait sans cesse –, le compositeur danois dévorait les grands chefs-d'œuvre de la littérature : Shakespeare et Goethe, les mythologies grecque et nordique ; on raconte qu'il avait comme livre de chevet un exemplaire de la République de Platon, au lieu de l'habituelle Bible. Il semble s'être minutieusement renseigné sur la notion grecque antique des « quatre tempéraments », c'est-à-dire l'idée selon laquelle les caractéristiques émotionnelles des êtres humains peuvent se classer en quatre types d'« humeurs » : le « biliaire » (colérique ou impétueux), le « flegmatique » (décontracté, ou tout simplement paresseux), l'« atrabilaire » (mélancolique) et le « sanguin » (gai).

Toutefois, c'est la découverte d'une peinture naïve mais pittoresque des quatre tempéraments, sur le mur d'une auberge de village, qui le poussa à y réfléchir en des termes musicaux. En 1901, cela forma la base d'une symphonie en quatre mouvements. Nielsen ne nous offre aucun jugement de valeur : le fait que le caractère sanguin ait le dernier mot ne signifie nullement que le compositeur le considérait d'une manière ou d'une autre comme supérieur aux autres. Le sujet est ici l'étendue des caractères humains, peints parfois avec une franchise d'émotion électrisante, et d'autres fois avec une délicate ironie.

Nielsen écrivit de substantielles notes de programme pour la Deuxième Symphonie (plus tard, il s'inquiéterait davantage de ne

pas donner trop d'indices aux auditeurs). Le premier mouvement, nous dit-il, est dominé tout d'abord par une énergie furibonde. Il y a quelques moments lyriques, mais ils « sont vite interrompus par des figures aux mouvements violents et des secousses rythmiques... Ce matériau est transformé, tour à tour sauvage et impétueux, comme quelqu'un qui est hors de lui, ou d'humeur plus douce, comme quelqu'un qui regrette son irascibilité ». Mélodieux, évoquant une valse, le mouvement « flegmatique » offre un contraste total ; son thème principal se polarise avec délectation sur un unique intervalle ascendant répété. Rien ne vient troubler les rêveries paisibles de ce personnage – pas même le vigoureux battement de timbale et les braillements momentanés des bois vers la fin.

Même si le mouvement lent « mélancolique » se situe à l'autre extrémité de l'échelle émotionnelle, le thème noble et tragique par lequel il débute repose sur l'intervalle même qui domine les rêveries du « flegmatique » – nous rappelant que, sous nos diverses enveloppes corporelles, nous sommes tous frères et sœurs. Ce mouvement atteint à une sorte de paix, mais celle-ci est brisée brutalement par le finale « sanguin ». « J'ai essayé d'esquisser un homme qui fonce sans réfléchir, mu par la croyance que le monde entier lui appartient », nous dit Nielsen. Il y a un moment, de nouveau vers la fin, où « quelque chose l'effraie » – des coups de timbales plus acérés (quatre, cette fois). Puis s'installe, pour un instant, un calme introspectif. Mais ce n'est qu'un instant. Une gaîté irrépressible l'emporte finalement.

Carl Nielsen (1865–1931) **Symphonie n° 3 (« Sinfonia Espansiva ») (1910–11)**

Le titre d'Espansiva n'a rien à voir avec la longueur de l'œuvre : la Troisième Symphonie de Nielsen n'est pas plus étendue que ses autres symphonies – ni, d'ailleurs, que la plupart de celles de Beethoven. Mais l'impression qu'elle donne est celle d'une œuvre qui prend d'amples respirations, qui chante et arpente de vastes paragraphes. La puissance et la vitalité de la musique prirent Nielsen lui-même par surprise, lorsqu'il dirigea les répétitions de la première exécution en 1911. Son ami Thorvald Nielsen (sans lien de parenté) rappelle que, lorsque le compositeur leva sa baguette, « les coups retentirent l'un après l'autre, surgissant toujours plus vite de l'orchestre rugissant, comme pour faire sortir le thème de force – et le thème finit par s'élever. A cet instant, Nielsen devint pâle – et se redressa sur sa chaise. » A la fin du premier mouvement, rappelle Thorvald Nielsen, « nous avions tous le sentiment d'avoir le souffle presque coupé. Chacun avait conscience d'avoir assisté à un événement historique. »

Le premier mouvement marque un grand pas en avant dans la pensée symphonique de Nielsen. Le chef d'orchestre Osmo Vänskä l'a décrit avec à-propos comme une « valse cosmique ». Après l'excitant parade militaire qui ouvre le mouvement, avec son tempo croissant et ses notes répétées, la musique déferle comme une danse au milieu des cieux. Bien que les dimensions du mouvement soient colossales, il semble s'achever en laissant de nombreuses choses inexprimées. Mais le mouvement lent sonne tout d'abord comme s'il provenait d'un autre monde – un endroit fondamentalement silencieux. Des figures de bois plus actives, nerveuses, avec en arrière-plan des roulements de timbale

prolongés, viennent interrompre de manière répétée le rêve « pastoral » ; mais, à la fin, les deux univers musicaux se combinent comme par magie, sous les vocalises extatiques des baryton et soprano solos. Si la musique d'Elgar et Vaughan Williams évoque à de nombreuses oreilles les paysages anglais, cette section finale incarne le paysage danois dans ce qu'il a de plus enchanteur – lisse, dépourvu de détails qui attirent l'attention, mais pourtant d'une consistance riche et d'une paix profonde.

Malgré l'appel de cor « viking » stupéfiant du début, le troisième mouvement évolue lui aussi principalement dans une atmosphère tamisée, et son thème principal de hautbois est imprégné des contours de la musique populaire danoise, que Nielsen connaissait depuis sa plus tendre enfance. Pour Nielsen, ce thème constituait le « battement de cœur » de l'œuvre, et il se remémora comment, lorsque ce thème lui vint à l'esprit (dans une voiture de tramway), il éprouva la nécessité de le noter immédiatement sur sa manchette. Le Finale, nous dit Nielsen, est « sans détours : un hymne au travail et une jouissance salubre de la vie quotidienne ». Bientôt, les événements de la Première Guerre mondiale et leurs conséquences amèneraient Nielsen à s'élever contre le nationalisme – il avait dégénéré, remarqua-t-il en 1921, en une « syphilis intellectuelle ». Mais, à l'époque, sa ferveur était encore innocente, dans le meilleur sens du terme : le sentiment national était encore, à ses yeux, « quelque chose d'élevé et de beau ». Fait remarquable, cette symphonie, la plus ostensiblement danoise qu'ait composée Nielsen, fut la première à lui apporter une gloire internationale. Pour reprendre les termes d'un critique allemand contemporain, elle continue de sonner comme « un appel puissamment vivifiant du Nord ».

Carl Nielsen (1865–1931)**Symphonie n° 4 (« L'Inextinguible ») (1914–16)**

Le Danemark resta neutre tout au long du bouleversement international que constitua la guerre de 1914–1918 ; mais ses citoyens ne cessèrent d'observer avec la plus grande attention les activités de leur vaste et puissant voisin du sud. Pour Carl Nielsen, cela se doublait d'une crise philosophique. Fait difficile à croire aujourd'hui, de nombreux artistes européens commencèrent par accueillir favorablement la perspective de la guerre : elle offrait une magnifique occasion de « nettoyage spirituel », et célébrait les vertus traditionnelles masculines du courage, de la loyauté et du dévouement à la patrie. Avant les hostilités, Nielsen avait été un nationaliste enthousiaste. Mais, lorsqu'il commença à prendre conscience des horreurs que les hommes pouvaient s'infliger entre eux au nom du Roi – ou de l'Empereur – et de la Patrie, sa conviction fut complètement ébranlée. Le nationalisme, écrivit-il peu après la guerre, s'était transformé en une « syphilis mentale », qui expliquait l'expression d'une « haine insensée ».

La foi de Nielsen en l'humanité avait subi un revers mais, plutôt que de se laisser aller au désespoir, il ressentit la nécessité d'énoncer une affirmation positive : croire, sinon en l'être humain (voire à la nation), en la vie elle-même. Cette piste est importante pour comprendre la signification du titre de la Quatrième Symphonie (1914–1916). Nielsen ajouta une note explicative au début de la partition : « Sous ce titre », nous dit-il, « le compositeur a essayé de traduire en un mot unique ce que seule la musique est capable d'exprimer pleinement : la Volonté élémentaire de Vie. La musique est la vie, et, comme elle, elle est inextinguible. »

Cette « Volonté élémentaire » imprime son élan à la symphonie entière. Bien que l'on devine les grandes lignes des quatre mouvements traditionnels d'une symphonie, l'« Inextinguible » est conçue en réalité comme un geste unique. Habituellement, Nielsen identifie les mouvements de ses symphonies avec des numéros mais, ici, on aurait des difficultés à savoir où les placer. Les transitions entre les mouvements sont réalisées avec une telle habileté qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer où finit l'un et où commence le suivant. Et, alors que chaque mouvement possède ses propres thèmes, plus on se familiarise avec la symphonie et plus les ressemblances entre eux commencent à se dessiner. On devine que le matériau thématique de base, présenté dans des versions antérieures de la symphonie, est dans un état de perpétuelle évolution. Comme l'affirmait le philosophe grec antique Héraclite : « Tout est flux, rien n'est figé. »

La Quatrième Symphonie commence dans le chaos, la violence et l'instabilité tonale, avec des masses de bois et des motifs de cordes se heurtant agressivement. Mais, lorsque cette furie s'apaise, émerge aux bois une phrase calme et chantante (lancée par les clarinettes) qui sera superbement transfigurée dans la tonalité brillante de *mi* majeur à la fin de la symphonie. Après de nombreuses vicissitudes, l'*Allegro* initial parvient enfin à une anticipation massive de cette péroration (seule la section finale de la mélodie est ici utilisée – son apparition en pleine gloire est encore à venir). Mais cet épisode s'évanouit et laisse place à un aimable *Poco Allegretto*, sorte d'intermezzo dominé par les bois. Il déborde de charme populaire, tout en présentant également ses moments de mystère.

Cette section elle aussi semble s'évanouir, puis une explosion soudaine et angoissée des cordes et des timbales marque le début

du *Poco adagio*. D'autres luttes et tensions conduisent à une nouvelle anticipation massive de la fin triomphale, en *mi* majeur, de la symphonie. Un moment merveilleusement évocateur de calme et de plénitude (hautbois et cordes élevées), puis un dévalement de cordes conduisent – après une pause dramatique – à l'*Allegro* final. Cette musique semble décidée à chanter l'espoir, mais elle se heurte à une opposition puissante lorsqu'un second timbalier se joint au premier pour mener un assaut destructeur. Après une section calme mais tendue, les timbales lancent leur attaque avec une énergie redoublée ; la mélodie porteuse d'espoir du premier mouvement réussit toutefois à se réaffirmer au milieu de la tourmente, dans tout l'éclat de *mi* majeur. Les timbaliers n'en sont pas pour autant réduits au silence. Leurs martèlements finaux indiquent que la lutte pour imposer cette affirmation doit se poursuivre – aucune résolution n'est envisageable, croire l'inverse serait utopie.

Carl Nielsen (1865–1931)**Symphonie n° 5 (1920–22)**

Selon ses propres termes de Nielsen, sa symphonie la plus célèbre, « L'Inextinguible » (n° 4), dépeint comment « la vie était, est et sera toujours lutte, conflit, procréation et destruction ; et éternel recommencement ». Etant donné que l'œuvre a été écrite au plus fort de la Première Guerre mondiale, on peut voir dans cette affirmation un élément évident de défiance, incarné de manière captivante dans les dernières pages de la symphonie, lorsque l'ample « grand thème » du premier mouvement réaffirme sa présence sous les assauts de deux jeux de timbales.

A l'époque où Nielsen écrivit sa Symphonie n° 5 (1920–22), sa foi en l'indestructibilité de la vie avait été profondément ébranlée. « C'est comme si le monde entier était en dissolution », confessa-t-il. « Le sentiment national qui, jusqu'à présent, était considéré comme quelque chose d'élevé et de beau, est devenu une sorte de syphilis mentale dévorant les cerveaux et grimaçant à travers les orbites oculaires vides une haine insensée. » Il est vrai, également, que la rupture avec sa femme, la sculptrice Anne Marie Brodersen, l'avait laissé dans un sentiment de déracinement et dans une profonde dépression. Mais le chef d'orchestre Sir Simon Rattle a certainement raison lorsqu'il décrit la Cinquième Symphonie comme une « symphonie de guerre ». Nielsen insista lui-même sur le fait que le thème de la résistance au mal y était central. Comme dans la Symphonie n° 4, il y avait une claire « démarcation entre l'obscurité et la lumière, [une] lutte entre le bien et le mal ». Ici, toutefois, la peinture musicale du mal est plus troublante encore. Pour la première fois dans une symphonie, Nielsen a employé une batterie de percussions à sons indéterminés, réunis autour d'un instrument clairement associé à la chose militaire : la caisse claire. Au plus intense du premier mouvement, il est demandé au joueur de caisse claire d'improviser « à son propre tempo, comme s'il était déterminé à faire obstruction coûte que coûte à la musique ». Cette intrusion anarchique dans le tissu orchestral est d'autant plus saisissante qu'elle survient après un épisode à la chaleur mélodique et au rayonnement presque brahmsiens – une intrusion de la « haine insensée » au beau milieu de « quelque chose d'élevé et de beau ».

Nielsen envisagea tout d'abord de résumer la structure innovante de la Cinquième Symphonie, en deux mouvements, par un titre : *Rêves et Actions*. Un titre intéressant – même si c'est peut-être justement pour cela qu'il l'écarta : avec son parfum romantique,

Rêves et Actions n'augure pas vraiment le pouvoir dérangeant et enthousiasmant de la Cinquième Symphonie. Même le calme apparent du début donne le sentiment d'être tenu à distance. Les altos jouent une tierce mineure oscillant calmement, tandis que bassons, cors, flûtes, puis premiers violons déploient de longues phrases sans but, comme s'ils essayaient de définir un thème. Le calme ne tarde pas à s'altérer : un rythme régulier de marche, à la caisse claire, introduit une note menaçante, puis l'atmosphère change brutalement. Au-dessus d'une figure de deux notes à la basse évoquant le pas de l'oie (timbales, et violoncelles et contrebasses en pizzicatos), on entend des phrases de violons angoissés et des motifs gémissants, hurlants de la clarinette et de la flûte.

Le calme s'impose progressivement : le tempo passe alors à *Adagio* et les altos énoncent une longue mélodie qui cherche à s'élever – aussi chaleureuse et posée que le précédent épisode était inquiet et inhumain. Puis le climat s'assombrit et la caisse claire se lance dans son assaut démentiel. L'orchestre lutte pour continuer de chanter la mélodie *Adagio* (menée par des cors tonitrueux), jusqu'à ce que l'ordre et la mélodie semblent vouloir l'emporter sur l'anarchie. La clarinette solo offre une cadence élégiaque ; mais les rythmes de la caisse claire, à présent au loin, continuent à troubler le calme – un souvenir, ou plus vraisemblablement un rappel de l'« éternel recommencement ».

Contrastant avec le premier mouvement, le finale commence par une explosion d'énergie (*Allegro*). Mais cette course se désintègre finalement – s'agirait-il du retour de l'étrange calme initial du premier mouvement ? C'est tout l'inverse : on entend ce que le spécialiste de Nielsen David Fanning appelle une « fugue de l'Enfer » (*Presto*), ponctuée par la clarinette hurlante du premier

mouvement. La furie finit par s'épuiser elle-même, et une version beaucoup plus lente et tranquille de la fugue (*Andante poco tranquillo*) donne à la musique un tour plus méditatif. A son plus fort, l'*Allegro* initial explose à nouveau, formant à présent un crescendo long et fascinant avec les hurlements des cors et des trompettes en octaves et le martèlement des timbales, tandis que les bois luttent pour continuer de faire chanter le second thème lyrique de l'*Allegro*. « Notre travail est une protestation continuelle contre l'idée de la mort et un appel, un cri pour la vie », écrivit Nielsen. Rarement ce cri « pour la vie » poignant et animal aura trouvé expression plus directe que dans les dernières pages de cette Cinquième Symphonie.

Carl Nielsen (1865–1931) Symphonie n° 6 (« Sinfonia semplice ») (1924–25)

Nielsen commença à travailler à ce qui serait sa dernière symphonie au cours de l'été 1924, dans une petite station de bord de mer du grand nord danois, Skagen. Elle aurait, confierait-il bientôt à ses amis, « un caractère différent de [s]es autres [symphonies] : plus charmeur, plus doux ». Un autre commentaire semble la rapprocher de son Quintette à vent (1922), une œuvre pleine d'esprit et dans son ensemble lumineuse, dont il eut l'idée en entendant les membres du Quintette à vent de Copenhague discuter et répéter : « Je pense à travers les instruments – comme si je m'étais glissé à l'intérieur d'eux. » La nouvelle symphonie recevrait le titre de *Sinfonia semplice* (Symphonie simple), traduisant son « caractère totalement idyllique ».

Nielsen se mentait-il à lui-même – essayant de détourner le regard du pan le plus sombre de sa propre existence ? Récemment, il avait été affligé de nombreux maux : physiquement, avec une succession de crises cardiaques qui lui avaient peu à peu ôté ses forces ; mentalement, avec l'écroulement de son mariage, et de ses convictions nationalistes et humanistes à la suite de la Première Guerre mondiale (le nationalisme, écrivit-il, était devenu « une syphilis de l'esprit »). Si telle était l'intention, il semble que le génie créatif de Nielsen avait d'autres idées. Le début de la symphonie, avec ses tintements de jeu de timbres et son thème principal trotinant, imprégné de l'esprit populaire, répond aux promesses « idylliques » de Nielsen ; mais, très vite, une note d'angoisse commence à sourdre : de petits coups aiguisés aux cordes et aux bois, des lignes de violons qui s'effondrent tristement, tandis que le jeu de timbres tente de relancer le thème trotinant. L'élément anxieux croît tout au long du premier mouvement, jusqu'à ce que les trompettes, trombones et tuba (jusque-là muets) fassent une irruption brutale au lieu de motifs déchirants des cordes, se déployant jusqu'à un sommet férocement dissonant.

Une musique élégiaque clôt le premier mouvement. L'« Humoreske » qui suit apporte un contraste étrange : c'est une sorte de tableau vivant satirique des styles modernistes des années vingt, ponctué par ce qui sonne comme des bâillements moqueurs du trombone solo. Le titre du troisième mouvement, « Proposta seria » (« Proposition sérieuse »), est très en-dessous de la vérité. Ici, la noble et tragique écriture fuguée des cordes s'éteint sous la forme de motifs errant apparemment sans espoir aux violons avec sourdine. De doux cors et bois finissent par apporter un semblant d'apaisement, mais cela ne dure pas. Puis commence le finale, avec ses jeux et divertissements teintés de noir : des bois stridents introduisent

le thème principal, joué au basson – qui, derrière ses couleurs populaires, révèle un caractère sardonique. Les variations sur ce thème consistent en un kaléidoscope d'euphorie démente, d'humour vicieux et de désolation. Thorvald Nielsen, un ami du compositeur (aucun lien de parenté), se rappelle avoir jeté un œil sur la dernière variation et la coda avec lui : « Il n'est pas difficile d'interpréter ce que chaque instrument représente : la grosse caisse, la Mort qui frappe à la porte ; le xylophone, les ossements ; le profond tuba, le vide noir. Nielsen expliqua : « Mais je voulais défier la mort – après cela, il y a le bouquet final. » D'une certaine manière, l'humour survit tout au long de la symphonie, et jusqu'à la toute dernière note.

Notes de programme © Stephen Johnson



Carl Nielsen (1865–1931) **Sinfonie Nr. 1 in g-Moll (1891–92)**

Nielsen war Mitte zwanzig, als er mit der Arbeit an seiner 1. Sinfonie begann. Nach Abschluss seiner Studien am Kopenhagener Konservatorium trat er eine Stellung unter den zweiten Violinen an, zuerst im Dänischen Theaterorchester und dann 1889 im Dänischen Hoforchester [Det Kongelige Kapel]. Dort lernte er sinfonische Musik und Orchestrierung „von innen heraus“ kennen. Es überrascht nicht, dass man in seiner 1. Sinfonie Einflüsse von Musik hört, die er dort gespielt hat: von Brahms, Dvořák und dem Norweger Johan Svendsen – der 1894 die Uraufführung von Nielsens 1. Sinfonie dirigierte (Nielsen stand am Ende hinter seinem Pult im Orchester auf, um den Beifall entgegenzunehmen). Hier dreht es sich aber unbedingt nicht um das Werk eines Anfängers. Viele Kennzeichen des reifen Nielsens lassen sich schon nachweisen: die wiegenden, bisweilen volkstümlichen, jedoch häufig reizend unvorhersehbaren Melodien sowie der clevere, präzise Ansatz, der entschlossen scheint, Hörern – und Interpreten – ständig Aufmerksamkeit abzuverlangen. Diese erfrischende Freiheit von jeder Form romantischer Übertreibung ist für einen Komponisten der spätrömantischen Epoche ungewöhnlich. Man könnte meinen, dieser Komponist habe niemals etwas von Wagner und noch weniger von Mahler oder Richard Strauss gehört.

Tatsächlich war Nielsen alles andere als Neuem unaufgeschlossen gegenüber: Er wusste nur ganz einfach sehr genau, welchen Weg er verfolgen sollte – und welchen nicht. Diese intellektuelle Unabhängigkeit wird auch auf einer strukturellen Ebene deutlich, besonders in der Art, wie diese offiziell in g-Moll stehende Sinfonie schließlich ihren Weg zu einer neuen Tonart, C-Dur, findet. Diese

dynamische Haltung zur Tonalität bildet den Kern von Nielsens äußerst dramatischem Konzept sinfonischer Komposition. Das Gerede um Tonalität mag für einen nicht musikalisch Gebildeten entmutigend abstrakt klingen, aber selbst Hörer ohne musiktheoretische Kenntnissen können die Wirkung von Tonalität auf einem elementaren, intuitiven Niveau spüren. Tonalität ist für unsere Wahrnehmung der Musik als eine „emotionale Reise“ entscheidend.

Der erste Satz weist eine typisch ungewöhnliche Tempobezeichnung auf: *Allegro orgoglioso* („stolzes Allegro“). Dieses *Allegro* stellt meisterhaft ein lebhaftes, getriebenes Hauptthema einem sanften und leicht nachdenklichen zweiten Thema gegenüber, das zuerst in der Oboe erklingt, voller charakteristischer, köstlicher, chromatischer Schrullen. Das *Andante* ist ein bezauberndes Beispiel für ein sanftes Gemüt ohne Sentimentalität. Zu Beginn wird das Scherzo seiner Anweisung *comodo* (gemächlich) gerecht, als ob es die lyrische Stimmung des *Andantes* in einem beschwingteren Tempo weiterentwickelt. Doch allmählich kehrt die kämpferische Energie des ersten Satzes wieder zurück. Der langsamere, in der Mitte befindliche Trioabschnitt liefert wiederum einen Kontrast, diesmal mit einer nachdenklichen Melodie, die auf einem musikalischen Gedanken des Scherzos beruht und – abermals äußerst originell – vom gesamten Blechbläserensemble vorgestellt wird.

Der Schlusssatz *Finale* erfüllt von Anfang an die durch die Anweisung *con fuoco* geschürten Erwartungen. Die Musik scheint sich von allen potenziellen tragischen Assoziationen mit der ursprünglichen Grundtonart g-Moll freitanzen zu wollen. Schließlich wird die volle Befreiung erreicht, wenn das Tempo zu einem *Allegro moderato* anzieht und die Sinfonie großartig zu einem freudvollen C-Dur umschwenkt. Nielsen gestattet sich einen kurzen triumphierenden

Trompetentusch, wenn auch nur flüchtig. Die Dänen haben immer das Angeben gescheut, und in diesem Abschluss bleibt Nielsen seiner nationalen Eigenheit unbedingt treu.

Carl Nielsen (1865–1931) **Sinfonie Nr. 2 („De fire temperamenter“ [„Die vier Temperamente“]) (1901–02)**

Die Entstehungsgeschichte von Nielsens 2. Sinfonie illustriert gut die einzigartige Mischung des Komponisten aus städtischer Eleganz und ländlicher Einfachheit. Neben seinem umfassenden – und ständig wachsenden – musikalischen Wissen saugte Nielsen die großen Werke der Weltliteratur auf: Shakespeare und Goethe, griechische und skandinavische Mythen. Man sagt, Nielsen habe anstelle der sonst üblichen Bibel Platos *Politeia* [Staat] auf seinem Nachttisch gehabt. Er war sicher eingehend mit der im alten Griechenland verbreiteten Lehre von den „vier Temperamenten“ vertraut, der Idee, dass emotionale Eigenschaften des Menschen in vier Kategorien eingeteilt und den „humores“ [Flüssigkeiten] zugeordnet werden können: „cholerisch“ (wütend oder ungestüm), „phlegmatisch“ (schwerfällig oder einfach faul), „melancholisch“ (erklärt sich von selbst) und „sanguinisch“ (heiter).

Was ihn allerdings in musikalischen Bahnen denken ließ, war die Entdeckung einer naiven, aber lebendigen malerischen Darstellung der vier Temperamente an der Wand eines Dorfgasthauses. Bis 1901 entstand aus dieser Anregung eine viersätzigte Sinfonie. Nielsen zeigt uns hier nicht eine Wertung: Der sanguinische Charakter mag das letzte Wort haben, was aber nicht bedeutet, dass der Komponist

meint, er wäre den anderen in irgendeiner Weise überlegen. Nielsens Thema hier ist das Spektrum menschlicher Charaktere, die manchmal mit beunruhigender emotionaler Offenheit und manchmal mit reizender Ironie gezeichnet werden.

Nielsen schrieb für die 2. Sinfonie einen gediegenen Einführungstext (später scheute er sich, seinen Hörern allzu viele Hinweise zu geben). Anfänglich herrscht im ersten Satz, wie Nielsen sagt, wilde Energie. Es gibt lyrische Momente. Diese werden aber „bald durch gewaltsam veränderliche Figuren und rhythmisch ruckartige Bewegungen unterbrochen... Dieses Material wird bearbeitet, bisweilen wild und ungestüm, als hätte jemand seine Kontrolle verloren, bisweilen in einer weicheren Stimmung, wie jemand, der seinen Jähzorn bereut.“ [Alle Zitate sind Übersetzungen aus dem Englischen, d. Ü.] Im völligen Gegensatz dazu steht der schunkelnde, walzerähnliche „phlegmatische“ Satz. Seine Hauptmelodie dreht sich zufrieden um ein wiederholtes, aufsteigendes Intervall. Nichts stört die friedliche Träumerei des Charakters – nicht einmal der laute Trommelschlag und das vorübergehende Holzbläsergekreische gegen Ende.

Der „melancholische“ Satz mag gefühlsmäßig gesehen am anderen Ende des Spektrums stehen. Aber das nobel tragische Thema, das den Satz eröffnet, beruht auf dem gleichen Intervall, das die Wachträume des phlegmatischen Satzes beherrschte – ein Hinweis darauf, dass wir unter der Haut alle Brüder und Schwestern sind. Dieser Satz kommt zu einer Art Frieden. Der wird allerdings von dem „sanguinischen“ Satzlusssatz unverfroren beiseite geschoben. „Ich habe versucht, einen Mann zu skizzieren, der gedankenlos nach vorn stürmt und glaubt, die Welt gehöre ihm“, so Nielsen. Es gibt einen Punkt gegen Ende, wo „ihn etwas

erschreckt“ – weitere scharfe Paukenschläge (diesmal vier) gefolgt von einem Moment leiser Reflexion. Aber der Moment hält nur kurz an. Am Ende breitet sich wieder unbezähmbare Freude aus.

Carl Nielsen (1865–1931) **Sinfonie Nr. 3 („Sinfonia Espansiva“) (1910–11)**

Das im Titel vorkommende Espansiva hat nichts mit der zeitlichen Größenordnung zu tun: Nielsens dritte Sinfonie ist nicht umfangreicher als seine anderen – oder eine von Beethoven. Das Werk schafft aber den Eindruck langer Atemzüge, von Gesang und Bewegung in weiten Bögen. Als Nielsen die Proben für die Uraufführung 1911 leitete, war er selber von der Energie und Vitalität der Musik überrascht. Sein Freund Thorvald Nielsen (keine Verwandtschaft) erinnerte sich, wie Nielsen den Taktstock erhob „und eine Explosion nach der anderen in immer kürzeren Abständen aus dem tosenden Orchester donnerte, als ob man das Thema herauszwingen müsste. Dann kam es. In diesem Moment färbte sich Nielsens Gesicht aschfahl – und er setzte sich aufrecht auf seinem Stuhl.“ Am Ende des ersten Satzes „fühlten wir uns alle ziemlich atemlos“, wie sich Thorvald Nielsen erinnerte. „Alle begriffen, dass wir Zeugen eines historischen Moments geworden waren.“

Der erste Satz stellt in Nielsens sinfonischem Denken tatsächlich einen riesigen Schritt nach vorn dar. Der Dirigent Osmo Vänskä beschrieb ihn passend als einen „kosmischen Walzer“. Nach der aufregenden, sich beschleunigenden Tonwiederholungsparade, die den Satz einleitet, drängt die Musik voran, als ob sie auf Wolken tanzt. Auch wenn der Satzumfang kolossal ist, scheint es am Ende

noch viel zu sagen zu geben. Der langsame Satz klingt jedoch anfänglich, als käme er aus einer anderen Welt – ein Ort elementarer Stille. Aktivere, ruhelosere Holzbläserfiguren mit anhaltenden Paukenwirbeln im Hintergrund unterbrechen wiederholt diesen „pastoralen Traum“. Am Ende werden die beiden Arten von Musik allerdings kombiniert. Der Bariton und die Sopranistin singen dabei leise, ekstatische Vokalisieren. Für viele beschwört die Musik von Elgar und Vaughan Williams englische Landschaften. Vergleichbar dazu präsentiert dieser abschließende Abschnitt die dänische Landschaft in ihrem besten Kleid – sanfte Konturen, keine dramatischen Details und doch reich schattiert und zutiefst friedlich.

Trotz des attraktiven „wikingischen“ Hornrufs am Anfang und der vereinzelt, störenden Ausbrüche ist auch der dritte Satz vorrangig zurückhaltend. Sein Hauptthema, das von der Oboe gespielt wird, weist deutlich Anklänge an dänische Volksmusik auf, die Nielsen von seiner frühesten Kindheit kannte. Für ihn war dieses Thema der „Herzschlag“ der Sinfonie. Er erinnerte sich, dass er das Thema, als es ihm einfiel (in einer Straßenbahn), sofort auf die Manschette seines Hemds notieren musste. Der Schlusssatz, berichtete Nielsen, ist „unkompliziert: eine Loblied auf die Arbeit und gesunde Freude des täglichen Lebens“. Bald nach den Ereignissen des Ersten Weltkriegs und seinen Folgen sollte sich Nielsen gegen Nationalismus wenden. Nationalismus sei, äußerte Nielsen 1921, zu einer „geistigen Syphilis“ verkommen. Zum Zeitpunkt seiner 3. Sinfonie war seine Begeisterung aber noch im besten Sinne unschuldig: Die Vorstellung von einer Nation hatte für ihn noch „etwas Erhabenes und Schönes“. Bemerkenswerterweise war eben dieses Werk, das sich unter seinen Sinfonien am offensten dänisch gab, das erste, das Nielsen richtigen internationalen Erfolg bescherte. Die Sinfonie klingt noch immer, um den Ausspruch eines zeitgenössischen

deutschen Rezensenten zu borgen, wie „ein ungeheurer belebender Ruf aus dem Norden“.

Carl Nielsen (1865–1931)
Sinfonie Nr. 4 („Das Unauslöschliche“) (1914–16)

Dänemark blieb während der internationalen Kriegsunruhen von 1914–18 neutral, aber seine Bewohner beobachteten die Aktivitäten ihres großen und mächtigen Nachbarn im Süden immer mit großem Argwohn. Für Carl Nielsen hatte die Krise auch noch eine philosophische Dimension. Man kann sich das vielleicht heute schwer vorstellen, aber anfänglich begrüßten viele europäische Künstler die Aussicht auf einen Krieg: Hier bot sich eine enorme Möglichkeit für „geistige Reinigung“ und eine Verherrlichung traditioneller männlicher Eigenschaften wie Mut, Loyalität und Heimatliebe. Vor den Kampfhandlungen war Nielsen ein enthusiastischer Nationalist. Als er jedoch zu begreifen begann, welche Leiden Menschen einander für Kaiser – oder König – und Vaterland zufügen konnten, wurde seine Überzeugung zutiefst erschüttert. Nationalismus, schrieb Nielsen nicht lange nach dem Krieg, hatte sich in eine „geistige Syphilis“ verwandelt, eine Rechtfertigung für die Bekundung „blinden Hasses“.

Nielsens Glaube an Humanität mag einen Einbruch erlitten haben, aber anstatt sich der Verzweiflung hinzugeben, fühlte er ein starkes Bedürfnis, eine Art affirmatives Bekenntnis abzulegen: ein Glaubensbekenntnis, wenn auch nicht an die Menschen (noch weniger an Völker), so doch vielleicht an das Leben. Das ist ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis des Titels der 4. Sinfonie (1914–16). Nielsen fügte einen erläuternden Hinweis am Anfang

der Partitur hinzu. „Mit diesem Titel“, erklärt er uns, „hat der Komponist in einem Wort anzudeuten versucht, was nur Musik voll auszudrücken vermag: den elementaren Lebenswillen. Musik ist Leben und wie dieses „unauslöschlich“.

Die Bewegung dieses elementaren Willens ist in der gesamten 4. Sinfonie spürbar. Auch wenn man die vier konventionellen sinfonischen Sätze in groben Umrissen erkennen kann, wurde das „Unauslöschliche“ eigentlich als ein einziger Bogen konzipiert. Normalerweise nummerierte Nielsen die Sätze seiner Sinfonien, aber hier ist eine genaue Einteilung schwer. Die Übergänge zwischen den Sätzen sind so geschickt miteinander verwoben, dass es nicht immer leicht zu erkennen ist, wo ein Satz aufhört und wo ein anderer beginnt. Darüber hinaus hat zwar jeder Satz seine eigenen Themen, aber je mehr man sich mit der Sinfonie auseinandersetzt, desto stärker offenbaren sich die Verwandtschaften. Man spürt, dass sich das grundlegende thematische Material, das in den frühen Stadien der Sinfonie vorgestellt wird, in einem Zustand ständiger Evolution befindet. Wie es der Philosoph Heraklit aus dem alten Griechenland formulierte: „Alles bewegt sich fort und nichts bleibt“.

Die 4. Sinfonie beginnt in einem chaotischen, gewalttätigen und instabilen Zustand, wo sich kräftige Holzbläser- und Streicherfiguren aggressiv aneinander reiben. Wenn sich die Wut legt, schält sich eine ruhige, singende Holzbläsermelodie (von der Klarinette angeführt) heraus, die am Ende der Sinfonie in der leuchtenden Tonart E-Dur hell erstrahlen wird. Das anfängliche *Allegro* kämpft sich durch viele Aufstände zu einer massiven Vorwegnahme dieses Schlusses durch (hier kommt nur die abschließende Melodiephrase zur Anwendung – die ganze Herrlichkeit steht noch bevor). Doch der Sieg verdampft zu einem sanften, intermezzoartigen, von

Holzbläsern beherrschten *Poco allegretto*. Das weist viel volkstümlichen Charme auf, enthält aber auch mystische Momente.

Auch diese Hoffnung scheint sich aufzulösen. Dann eröffnet ein unerwarteter, qualvoller Ausbruch der Streicher und Pauken das *Poco adagio*. Nach weiteren gefährlichen Auseinandersetzungen bauscht sich das Ganze zu einer erneuten kräftigen Vorwegnahme des Triumphes auf, der die Sinfonie in E-Dur beschließen wird. Ein Moment wunderbar atmosphärischen, bedeutungsschweren Einhaltens (Oboe und hohe Streicher) sowie eine wirbelnde Streicherpassage führen – nach einer dramatischen Pause – zum abschließenden *Allegro*. Diese Musik scheint fest entschlossen zu sein, von Hoffnung zu singen. Doch trifft sie auf starken Widerstand, wenn sich zur ersten eine zweite Pauke gesellt, um einen zerstörerischen Angriff zu starten. Nach einem leisen, aber gespannten Abschnitt beginnen die Paukisten ihren Angriff mit verstärkter Energie. Aber irgendwie gelingt es der hoffnungsvollen Melodie des ersten Satzes, sich in dem Aufruhr zu behaupten, nun in voll strahlendem E-Dur. Trotzdem lassen sich die Pauken nicht zum Schweigen bringen. Der letzte Hammerschlag deutet an, dass der Kampf um Affirmation weiter gehen muss – es gibt keine endgültige, utopische Lösung.

Carl Nielsen (1865–1931)
Sinfonie Nr. 5 (1920–22)

Nielsens bekannteste Sinfonie, die Nr. 4 („Das Unauslöschliche“), ist in den eigenen Worten des Komponisten eine Beschreibung, wie „das Leben war, ist und sich immer im Kampf, Konflikt, Prozess der Zeugung und Zerstörung befindet; und alles kehrt wieder“.

In Anbetracht der Tatsache, dass dieses Werk auf dem Höhepunkt des Ersten Weltkrieges komponiert wurde, herrscht hier eindeutig ein Element des Widerstands, der auf den letzten Seiten der Sinfonie beeindruckend seinen Ausdruck findet, wenn sich die weit ausholende „große Melodie“ des ersten Satzes gegen Angriffe von zwei Paukenspielern erneut behauptet.

Als aber Nielsen seine 5. Sinfonie (1920–22) komponierte, war sein Glauben an die Unzerstörbarkeit des Lebens tief erschüttert. „Es ist, als würde sich die ganze Welt in Auflösung befinden“, gab er zu. „Das nationale Gefühl, das bisher als etwas Erhabenes und Schönes angesehen wurde, hat sich in eine geistige Syphilis verwandelt, die die Gehirne verschlingt und mit blindem Hass aus leeren Augenhöhlen grinst.“ Wahr ist auch, dass der Riss in Nielsens Beziehung zu seiner Frau, der Bildhauerin Anne Marie Brodersen, dazu geführt hatte, dass sich der Komponist entwurzelt und tief depressiv fühlte. Der Dirigent Sir Simon Rattle hat jedoch sicher recht, wenn er die fünfte als eine „Kriegssinfonie“ bezeichnet. Nielsen selber betonte, dass das Thema des Widerstands gegen das Böse von zentraler Bedeutung sei. Wie in der 4. Sinfonie gibt es hier einen auffälligen „Unterschied zwischen Dunkel und Hell, der Kampf zwischen Böse und Gut“.

Hier ist aber die musikalische Schilderung des Bösen noch beunruhigender. Zum ersten Mal in einer Sinfonie zog Nielsen eine Batterie von Schlaginstrumenten mit undefinierbarer Tonhöhe heran, die sich um eine unverkennbar militaristische kleine Trommel gruppieren. Auf dem Höhepunkt des ersten Satzes wird die kleine Trommel aufgefordert, „im eigenen Tempo“ zu improvisieren, „als sei sie fest dazu entschlossen, die Musik zu blockieren“. Dieser anarchische Einbruch in den Orchestersatz schockiert umso mehr, weil er nach einer Musik von fast Brahms'scher melodischer

Wärme und Ausstrahlung kommt – ein Einbruch, blinden Hasses' inmitten von, etwas Erhabenem und Schöнем'.

Anfänglich überlegte sich Nielsen, die innovative zweisätzige Struktur der 5. Sinfonie mit einem Titel, „Träume und Taten“, zusammenzufassen. Interessant – aber vielleicht tat der Komponist gut daran, den Titel fallen zu lassen: Die romantisch klingenden „Träume und Taten“ geben kaum einen Hinweis auf die beunruhigende, aufreibende Kraft der 5. Sinfonie. Selbst die scheinbare Ruhe des Anfangs lässt spüren, dass etwas zurückgehalten wird. Violas spielen eine leise oszillierende kleine Terz, gegen die Fagotte, Hörner, Flöten und später erste Violinen lange, schweifende Gesten entfalten, als ob sie versuchten, ein Thema einzukreisen. Es dauert nicht lange, und die Ruhe wird erschüttert: Ein geschäftiger Marschrhythmus auf der kleinen Trommel verkündet eine Warnung, und abrupt ändert sich die Stimmung. Über eine im Stehschritt marschierende Figur aus zwei Noten im Bass (Pauken, pizzicato spielende Violoncelli und Kontrabässe) hört man qualvolle Violinphrasen und heulende, schreiende Gesten von Klarinette und Flöte.

Allmählich breitet sich Ruhe aus. Das Tempo verlangsamt sich zu einem *Adagio*, und die Bratschen beginnen eine lange aufstrebende Melodie – so warm und bodenständig, wie die vorangegangene Musik ruhelos und unmenschlich war. Daraufhin trübt sich die Stimmung, und die kleine Trommel beginnt ihren wahnsinnigen Angriff. Das Orchester versucht krampfhaft, die Adagiemelodie weiter zu singen (angeführt von lärmenden Hörnern), bis schließlich Ordnung und Melodie über die Anarchie zu triumphieren scheinen. Eine Soloklarinette trägt eine elegische Kadenz vor. Jedoch stören die Rhythmen der kleinen Trommel, jetzt aus der Ferne, erneut die Ruhe – eine Erinnerung, oder eher eine „Mahnung“, dass, alles zurückkehrt'.

Im Gegensatz zum ersten Satz beginnt der zweite mit einer Explosion hetzender Energie (*Allegro*). Allmählich fängt aber die Zersetzung an. Könnte das eine Rückkehr zur unheimlichen Ruhe vom Anfang des ersten Satzes bedeuten? Ganz im Gegenteil: Hierauf folgt, was der Nielsenkenner David Fanning als eine „höllische Fuge“ (*Presto*) beschreibt, durchsetzt von der kreischenden Klarinette aus dem ersten Satz. Der Aufruhr erschöpft sich schließlich, und eine viel langsamere, ruhigere Fassung der Fuge (*Andante poco tranquillo*) schlägt einen meditativeren Kurs ein. Auf ihrem Höhepunkt bricht die Allegromusik des Anfangs wieder ein und entwickelt jetzt ein langes, spannendes Crescendo mit Mordsoktaven in den Hörnern, Trompeten und hämmernden Pauken, während die Holzbläser darum kämpfen, das lyrische zweite Thema des *Allegros* weiter zu singen. „Unsere Arbeit ist ein ständiger Protest gegen den Todesgedanken und ein Appell an und Bitte um Leben“, schrieb Nielsen. Selten hat diese quälende tierische „Bitte um Leben“ einen so direkten Ausdruck gefunden, wie auf den letzten Seiten von Nielsens 5. Sinfonie.

Carl Nielsen (1865–1931) Sinfonie Nr. 6 („Sinfonia Semplice“) (1924–25)

Im Sommer 1924 begann Nielsen in der nördlichsten Stadt Dänemarks, dem Seebad Skagen, die Arbeit an der Sinfonie, die seine letzten werden sollte. Sie sei, wie er bald seinen Freunden erzählte, „von einem unterschiedlichen Charakter als meine anderen: charmanter, geschmeidiger“. [Alle Zitate sind Übersetzungen aus dem Englischen, d. Ü.] Ein weiterer Kommentar scheint die Sinfonie mit dem witzigen, überwiegend sonnigen Bläserquintett des Komponisten (1922) zu verbinden, dessen

Anregung vom zufälligen Hören des Kopenhagener Bläserquintetts kam, als seine Mitglieder in einer Probe schwatzen und spielten: „Ich denke durch die Instrumente – als ob ich in sie hineingekrochen wäre“. Die neue Sinfonie bekam schließlich den Titel *Sinfonia Semplice* [Einfache Sinfonie], der ihren „völlig idyllischen Charakter“ beschreiben sollte.

Gab sich Nielsen einer Illusion hin – versuchte er, sich von der dunkleren Seite seines eigenen Lebens abzuwenden? Kurz zuvor hatte es reichlich Schmerzliches gegeben: körperlich gesehen in einer Reihe von Herzinfarkten, die den Komponisten zunehmend seiner Kräfte beraubten; seelisch gesehen durch den Zusammenbruch seiner Ehe sowie durch seine national-humanistischen Anschauungen im Gefolge des Ersten Weltkrieges (Nationalismus, schrieb Nielsen, sei zu einer „seelischen Syphilis“ geworden). Falls er sich tatsächlich einer Illusion hingab, verfolgte seine kreative Intelligenz ein anderes Ziel. Der Beginn der Sinfonie mit seinen Glockenspielklängen und seinem dahintrottenden volkstümlichen Hauptthema erfüllt Niensens Versprechen von einer „Idylle“, doch sehr bald beginnen sich qualvolle Töne Gehör zu verschaffen: kleine Stiche in den Streichern und Holzbläsern, traurig fallende Violinlinien, wenn das Glockenspiel versucht, erneut das dahintrottende Thema zu animieren. Das Element der Angst nimmt im Verlauf des ersten Satzes zu, bis Trompeten, Posaunen und Tuba (die bis jetzt geschwiegen haben) durch rasende Streichergesten hindurchstürmen und einen fürchterlich dissonanten Höhepunkt anfeuern.

Elegische Musik beschließt den ersten Satz. Der darauf folgende Satz „Humoreske“ liefert dazu einen merkwürdigen Kontrast: eine Art satirisches Tableau vivant aus Stilen der Moderne der 1920er Jahre, unterbrochen von Soloposaunenklängen, die wie abschätziges Gähnen klingen. Der Titel des dritten Satzes „Proposta seria“ [Ein

ernster Vorschlag] riecht nach Understatement. Hier verlaufen sich edel tragische Fugenpassagen in den Streichern in scheinbar hoffnungslos umherschweifenden Gesten der gedämpften Violinen. Schließlich scheinen weiche Hörner und Holzbläser eine Entspannung zu bewirken, aber sie dauert nur einen Moment. Dann beginnt das schwarz gefärbte Amusement: Schrille Holzbläser stellen im Fagott das Hauptthema vor – volkstümlich angehaucht, aber mit einem unterschwelligen sardonischen Charakter. Die Variationen über dieses Thema präsentieren ein Kaleidoskop aus besessener Euphorie, gemeinem Humor und Verzweiflung. Niensens Freund Thorvald Nielsen (kein Verwandter) erinnerte sich, wie er mit dem Komponisten die abschließende Variation und Koda studierte: „Es ist nicht schwer zu deuten, was jedes Instrument darstellt: die große Trommel das Schlagen, das Xylophon den knochigen Tod, die tiefe Tuba die schwarze Leere. Nielsen erklärte: ‚Aber ich möchte den Tod besiegen – und dann folgt das Blühen‘.“ Irgendwie überlebt der Sinn für Humor – hindurch bis zur allerletzten Note der Sinfonie.

Einführungstext © Stephen Johnson

Carl Nielsen (1865–1931)

Often described as a 'nationalist', Nielsen's role in Denmark's rise to musical nationhood is without parallel. Indeed, many of the songs Danish schoolchildren are still taught today were composed by Nielsen. But after the First World War Nielsen turned against nationalism, describing it pungently as a 'spiritual syphilis'. Having hymned nationhood in his Third Symphony (1911) he portrayed its decline from the 'high and beautiful' into 'senseless hate' in the mechanistic strutting march-rhythms of the Fifth (1922).

Nielsen's national consciousness was of a very different kind from that of most late 19th and early 20th-century national composers. His family were Danish peasants on the island of Funen (Fyn) and his father was leader of a village band. Young Carl soon joined as a violinist, and his first compositional efforts were dance tunes. Thus, unlike the vast majority of nationally inclined composers, Nielsen didn't have to 'discover' his country's indigenous culture: it was in his blood. If he needed a folk tune in one of his works, all he had to do was compose one; it could hardly have been more authentic.

At 14 Nielsen enrolled in the army as a trumpeter, making himself useful in military bands by learning a wide range of instruments. How and when he first encountered classical music isn't clear but by the age of 19 he had become accomplished enough as performer and composer to attend the Copenhagen Conservatory.

Throughout his life Nielsen remained a fascinating mixture of earthy simplicity and intellectual sophistication, reading widely and keeping up to date with musical innovations. Initially he reacted against Wagner's modernism, but in later years he was fascinated by what progressive-minded composers like Bartók, Schoenberg and Hindemith were doing. His very last works show him as keen as ever to extend his musical horizons, though without sacrificing the rootedness in nature that he'd inherited and nurtured as a child.

Profile © Stephen Johnson

Carl Nielsen (1865–1931)

Souvent décrit comme un « nationaliste », Nielsen joua un rôle incomparable dans l'émergence d'une nation musicale danoise. Ainsi, nombre des chants qu'apprennent les écoliers danois sont, aujourd'hui encore, de sa composition. Après la Première Guerre mondiale, Nielsen se retourna pourtant contre le nationalisme, le décrivant, en des termes mordants, comme une « syphilis mentale ». Après avoir célébré la nation dans la *Troisième Symphonie* (1911), il en peignit la déchéance dans la *Cinquième* (1922), de « quelque chose d'élevé et de beau » à la « haine insensée » représentée par des rythmes de marche mécaniques et orgueilleux.

La conscience nationale de Nielsen était d'une espèce très différente de celle de la plupart des compositeurs nationaux de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e. Il était issu d'une famille de paysans danois de l'île de Fionie (Fyn), et son père était le premier violon d'un orchestre de village. Le jeune Carl se joignit bientôt à eux comme violoniste, et ses premiers essais de composition furent des airs de danse. Ainsi, au contraire de nombreux compositeurs dotés d'une fibre nationale, Nielsen n'eut pas à « découvrir » la culture indigène de son pays : il l'avait dans le sang. S'il avait besoin d'un air populaire dans l'une de ses œuvres, il n'avait rien de plus à faire que d'en composer un : le résultat était on ne peut plus authentique.

A quatorze ans, Nielsen s'engagea dans l'armée comme trompettiste, se rendant utile dans les fanfares militaires en étudiant toutes sortes d'instruments. On ne sait pas clairement où ni quand il fit la découverte de la musique classique ; mais à l'âge de dix-neuf ans c'était un instrumentiste et un compositeur suffisamment aguerri pour entrer au Conservatoire de Copenhague.

Tout au long de sa vie, Nielsen conserva un mélange captivant de simplicité rustique et de sophistication intellectuelle, lisant beaucoup et se maintenant au courant des innovations musicales. Il commença par s'élever contre le modernisme de Wagner mais, à la fin de sa vie, il était fasciné par les activités de compositeurs aussi progressistes que Bartók, Schoenberg et Hindemith.

Ses toutes dernières œuvres le montrent plus désireux que jamais d'élargir ses horizons musicaux, sans jamais sacrifier l'enracinement dans la nature dont il avait hérité et qu'il avait développé dans son enfance.

Portrait © Stephen Johnson

Traduction : Claire Delamarche

Carl Nielsen (1865–1931)

Nielsen wird häufig als Nationalist bezeichnet. Seine Rolle in Dänemarks Selbstverständnis als musikalische Nation ist ohnegleichen. Tatsächlich stammen viele der Lieder, die dänischen Kindern noch heute gelehrt werden, von Nielsen. Nach dem Ersten Weltkrieg wandte sich Nielsen jedoch gegen Nationalismus und beschrieb ihn beißend als eine „geistige Syphilis“. Während er das Nationale in seiner 3. Sinfonie (1911) noch gepriesen hatte, portraitierte er mit den mechanisch stolzierenden Marschrhythmen der 5. Sinfonie (1922) den Verfall des Nationalismus von ‚etwas Erhabenem und Schönem‘ zu ‚blindem Hass‘.

Nielsens Nationalbewusstsein unterschied sich stark von dem der meisten Nationalkomponisten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Seine Familie waren dänische Bauern auf der Insel Fünen (Fyn), und sein Vater leitete eine Dorfkapelle. Der junge Carl spielte dort bald die Violine, und seine ersten Kompositionsversuche waren Tanzmelodien. Deshalb brauchte Nielsen, im Gegensatz zur überwiegenden Mehrheit der Nationalkomponisten, die Volkskultur seines Landes nicht zu „entdecken“: Er hatte sie im Blut. Wenn er eine Volksmelodie in einem seiner Werke benötigte, brauchte er nur eine zu komponieren. Sie hätte authentischer nicht sein können.

Mit 14 meldete er sich zur Armee als Trompeter, wo er sich in Militärkapellen auch deshalb nützlich erwies, weil er diverse Instrumente erlernte. Wie und wann er zur klassischen Musik fand, ist nicht bekannt. Aber im Alter von 19 Jahren verfügte er als Interpret und Komponist über ausreichende Fähigkeiten, dass er in das Kopenhagener Konservatorium aufgenommen wurde.

In seinem gesamten Leben blieb Nielsen eine interessante Mischung aus bodenständiger Einfachheit und intellektueller Verfeinerung. Er las ein breites Spektrum an Autoren und hielt sich über die jüngsten musikalischen Innovationen informiert. Anfänglich reagierte er noch gegen Wagners Modernismus, aber später war er fasziniert, womit sich progressive Komponisten wie Bartók, Schönberg und Hindemith beschäftigten. Nielsens allerletzte Werke zeigen, dass er nimmermüde seinen musikalischen Horizont zu erweitern versuchte, ohne die Verwurzelung im Natürlichen aufzugeben, die er geerbt und als Kind mit auf den Weg bekommen hatte.

Kurzbiographie © Stephen Johnson

Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings



Sir Colin Davis conductor

Principal Conductor of the London Symphony Orchestra from 1995, and then President from 2006 until his death in 2013, Sir Colin Davis performed regularly with the LSO at the Barbican and on tour. As well as featuring on many LSO Live recordings, helping to provide the label with significant profile in its early days, he also recorded widely with Philips, BMG and Erato. His LSO Live releases have won numerous prizes, including Grammy and Gramophone Awards, and a BBC Music Magazine Award (2007), and have covered, among others, repertoire by Berlioz, Dvořák, Elgar, Haydn, MacMillan, Sibelius, Tippett, and Verdi.

Sir Colin was formerly Chief Conductor of the BBC Symphony Orchestra (1967–71), became the Music Director of the Royal Opera House, Covent Garden in 1971, and was Principal Guest Conductor of the New York Philharmonic from 1998 to 2003. Other orchestras he held prominent positions with include the Boston Symphony Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Dresden Staatskapelle, and the English Chamber Orchestra.

Sir Colin was awarded international honours by Italy, France, Germany and Finland. He was appointed CBE in 1965, knighted in 1980, appointed Companion of Honour in 2001, received the Queen's Medal for Music in December 2009, and was awarded an Honorary Doctorate for Music from Cambridge University in 2011. He was also awarded Classical BRIT awards (Best Male Artist, 2002 and 2008), and the Yehudi Menuhin Prize for his work with young people.

Chef principal du London Symphony Orchestra à partir de 1995 et président de 2006 à sa mort en 2013, Sir Colin Davis a dirigé le LSO régulièrement au Barbican et en tournée. Tout en apparaissant dans de nombreux CD chez LSO Live, contribuant à établir l'image de marque du label à ses débuts, il a également beaucoup enregistré pour Philips, BMG et Erato. Ses publications chez LSO Live ont remporté de nombreux prix, en particulier des Grammy et Gramophone Awards, et un prix du *BBC Music Magazine* (2007) ; son répertoire couvre notamment les œuvres de Berlioz, Dvořák, Elgar, Haydn, MacMillan, Sibelius, Tippett et Verdi.

Colin Davis fut auparavant premier chef de l'Orchestre symphonique de la BBC (1967–1971), devenant directeur musical de l'Opéra royal de Covent Garden (Londres) en 1971 ; il a été premier chef invité de l'Orchestre philharmonique de New York de 1998 à 2003. Parmi les orchestres où il a tenu des postes importants, citons l'Orchestre symphonique de Boston, l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, la Staatskapelle de Dresde et l'English Chamber Orchestra.

Colin Davis a reçu des distinctions internationales en Italie, en France, en Allemagne et en Finlande. Il a été fait commandeur de l'ordre de l'Empire britannique (CBE) en 1965, puis chevalier en 1980, et nommé compagnon d'honneur en 2001 ; il a reçu la médaille de la Reine pour la Musique en décembre 2009, et a été nommé docteur *honoris causa* en musique de l'université de Cambridge en 2011. Il a également été récompensé aux Classical BRIT Awards (meilleur artiste masculin, 2002 et 2008), et a reçu le prix Yehudi-Menuhin pour son action auprès des enfants.

Sir Colin Davis war seit 1995 Chefdirigent und dann von 2006 bis zu seinem Tod 2013 Präsident des London Symphony Orchester. Er trat regelmäßig mit dem LSO im Londoner Barbican und auf Tourneen auf. Neben seinen zahlreichen Einspielungen bei LSO Live, die dem jungen Label erheblich halfen, sich zu profilieren, hat Sir Colin Davis auch viel bei Philips, BMG und Erato aufgenommen. Seine LSO-Live-Interpretationen gewannen viele Preise, wie zum Beispiel *Grammy* und *Gramophone Awards* sowie einen *BBC Music Magazine Award* (2007), und umfassen ein Repertoire von Berlioz, Dvořák, Elgar, Haydn, MacMillan, Sibelius bis zu Tippett und Verdi.

Sir Colin Davis war ehemals Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra (1967–71) und wurde 1971 Musikdirektor des Royal Opera House/ Covent Garden. Von 1998 bis 2003 hatte er die Stellung des Ersten Gastdirigenten der New York Philharmonic inne. Zu den anderen Orchestern, bei denen er bedeutende Stellungen einnahm, gehören u. a. das Boston Symphony Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, die Sächsische Staatskapelle Dresden und das English Chamber Orchestra.

Sir Colin Davis erhielt internationale Auszeichnungen von Italien, Frankreich, Deutschland und Finnland. Er wurde 1965 zum Komtur (*commander* – CBE) des britischen Ritterordens *Order of the British Empire* ernannt, 1980 geadelt, 2001 mit dem Orden *Companion of Honours* geehrt, 2009 mit der königlichen Musikauszeichnung *Queen's Medal for Music* ausgezeichnet und 2011 von der Cambridge University zum Ehrendoktor für Musik ernannt. Er war zudem Preisträger von *Classical BRIT Awards* (Bester männlicher Künstler 2002 und 2008) und erhielt den Yehudi-Menuhin-Preis für seine Arbeit mit jungen Menschen.



Lucy Hall soprano

Lucy Hall (soprano) is a scholar on the Opera course at the Guildhall School of Music and Drama under the tutelage of Susan McCulloch. She previously achieved a first class honours degree in Music from the Guildhall, winning both the Dove Memorial Prize for being the highest marked graduate of 2010 and also the Ann Wyburd Prize for best lieder. Lucy enjoys a varied career and has performed across the UK in venues such as The Royal Albert Hall and Barbican Centre, with orchestras including the Royal Philharmonic Orchestra and BBC Concert Orchestra. Performance highlights include the role of Barbarina (*Le Nozze di Figaro*) for the British Youth Opera, the world premiere of Edward Rushton's *Cicadas* with members of the LSO, and Handel's *Messiah*. Lucy has been awarded the Southwell Choral Society Bursary, the Peggy Oldham Award and an Ian Fleming Charitable Trust Award. She has also won the Best Song Prize in the National Mozart Singing Competition, a Countess of Munster award, a Sybil Tutton award, and the highest prize at the Simon Fletcher Charitable Trust awards.

Lucy Hall (soprano) est boursière du cursus d'opéra à la Guildhall School of Music and Drama (Londres) sous la tutelle de Susan McCulloch. Elle a auparavant terminé le cursus de musique avec félicitations du jury à la Guildhall School, remportant à la fois le prix du Dove Memorial récompensant la meilleure note obtenue en 2010 et le prix Ann-Wyburd pour la meilleure exécution de lieder. Lucy Hall déploie une carrière variée et s'est produite dans plusieurs salles du Royaume-Uni, notamment au Royal Albert Hall et au Barbican Centre, avec des orchestres comme le Royal Philharmonic Orchestra et le BBC Concert Orchestra. Parmi ses apparitions marquantes, citons Barbarina (*Les Noces de Figaro*) avec le British Youth Opera, la création mondiale de *Cicadas* d'Edward Rushton avec des membres du LSO et *Le Messie* de Haendel. Lucy Hall a obtenu la bourse de la Southwell Choral Society, le prix Peggy-Oldham et le prix du Fonds de charité Ian-Fleming. Elle a également remporté le prix de la meilleure mélodie au Concours national de chant Mozart, un prix de la comtesse de Munster, un prix Sybil-Tutton et le prix le plus élevé du Fonds de charité Simon-Fletcher.

Lucy Hall (Sopran) ist eine Studentin im weiterführenden Opernstudiengang der Guildhall School of Music and Drama, London unter der Anleitung von Susan McCulloch. Sie erhielt zuvor von der Guildhall School ihren Honours-Abschluss in Musik (*summa cum laude*), wo sie 2010 für beste Studienleistung den Dovegedenkpreis sowie den Ann-Wyburd-Preis für beste Liederinterpretation gewann. Lucy Halls Arbeitsfeld ist vielfältig. Sie trat in ganz Großbritannien auf. In London war sie zum Beispiel in der Royal Albert Hall und im Barbican Centre zu hören und sang mit solchen Orchestern wie dem Royal Philharmonic Orchestra und dem BBC Concert Orchestra. Zu ihren bemerkenswertesten Engagements gehören die Rolle der Barbarina (*Le nozze di Figaro* [Figaros Hochzeit]) für die British Youth Opera, die Uraufführung von Edward Rushtons *Cicadas* [Zikaden] mit Mitgliedern des London Symphony Orchestra sowie Händels *Messiah* [Der Messias]. Lucy Hall erhielt neben einem Stipendium des Ian Fleming Charitable Trust zwei Stipendien der Southwell Choral Society: die Studienbeihilfe [Bursary] und das Peggy-Oldham-Stipendium. Sie erhielt auch den ersten Preis in der Liederkategorie des britischen Mozart-Gesangswettbewerbs [Mozart Singing Competition], ein Stipendium des Countess of Munster Trust, ein Sybil-Tutton-Stipendium sowie das höchste Stipendium unter den Beihilfen des Simon Fletcher Charitable Trust.



Marcus Farnsworth baritone

Marcus Farnsworth read music at the University of Manchester, graduating with a first class honours degree, before completing his studies at the Royal Academy of Music in 2011. His awards include first prize in the 2009 Wigmore Hall International Song Competition and the Song Prize at the 2011 Kathleen Ferrier Competition. His opera performances include Eddy in Mark Anthony-Turnage's *Greek*, Novice's Friend (*Billy Budd*), and the title role in Britten's *Owen Wingrave*. He has also performed as Kilian (*Der Freischütz*) with the London Symphony Orchestra conducted by Sir Colin Davis, Aeneas (*Dido and Aeneas*) with the Early Opera Company, and *Eight Songs for a Mad King* by Peter Maxwell Davies with the Wermlands Opera Orchestra. Marcus appears regularly singing Bach Cantatas and Passions (Christus and Arias) with the Academy of Ancient Music and the Gabrieli Consort, and has given recitals with James Baillieu at Wigmore Hall. He has also performed with Simon Lepper, Iain Burnside and Graham Johnson, and Julius Drake and Malcolm Martineau at the Wigmore Hall Britten Festival.

Marcus Farnsworth a étudié la musique à l'Université de Manchester, obtenant son diplôme avec les félicitations du jury, avant de terminer son cursus à la Royal Academy of Music (Londres) en 2011. Il a obtenu plusieurs récompenses, notamment un premier prix au Concours international de mélodie du Wigmore Hall (Londres) en 2009 et un premier prix de mélodie au Concours Kathleen-Ferrier en 2011. A la scène, il a incarné Eddy dans *Greek* de Mark-Anthony Turnage, l'Ami du Novice (*Billy Budd* de Britten) et le rôle titre dans *Owen Wingrave* du même Britten. Il a aussi chanté Kilian (*Der Freischütz*) avec le London Symphony Orchestra sous la direction de Sir Colin Davis, Enée (*Didon et Enée*) avec l'Early Opera Company et *Huit Chants pour un roi fou* de Peter Maxwell Davies avec l'Orchestre de l'Opéra du Värmland. Marcus Farnsworth se produit régulièrement dans les cantates de Bach et dans ses Passions (Christ et airs) avec l'Academy of Ancient Music et le Gabrieli Consort, et a donné des récitals avec James Baillieu au Wigmore Hall. Il a également collaboré avec Simon Lepper, Iain Burnside et Graham Johnson, ainsi qu'avec Julius Drake et Malcolm Martineau au Festival Britten du Wigmore Hall.

Marcus Farnsworth studierte Musik an der University of Manchester und erhielt dort einen Honours-Abschluss (summa cum laude), worauf er seine Studien an der Royal Academy of Music weiterführte und 2011 abschloss. Zu seinen Preisen gehören 2009 der erste Preis beim Internationalen Liederwettbewerb [International Song Competition] der Wigmore Hall sowie 2011 der Liederpreis beim Kathleen-Ferrier-Wettbewerb [Kathleen Ferrier Competition]. Zu Marcus Farnsworth' Operauftritten gehören der Eddy in Mark-Anthony Turnages *Greek* [Griechisch], der Freund des Neulings (*Billy Budd*) und die Titelrolle in Britten's *Owen Wingrave*. Er war auch als Kilian (*Der Freischütz*) mit dem London Symphony Orchestra unter der Leitung von Sir Colin Davis, als Aeneas (*Dido und Aeneas*) mit der Early Opera Company sowie in *Eight Songs for a Mad King* [Acht Lieder für einen verrückten König] von Peter Maxwell Davies mit dem Orchester der schwedischen Wermlands Opera zu hören. Marcus Farnsworth singt regelmäßig mit der Academy of Ancient Music und dem Gabrieli Consort Bachkantaten und -passionen (Christus und Arien) und gab Solokonzerte mit James Baillieu in der Wigmore Hall. Marcus Farnsworth trat auch mit Simon Lepper, Iain Burnside und Graham Johnson auf und war beim Britten Festival in der Wigmore Hall mit Julius Drake und Malcolm Martineau zu hören.

Orchestra featured on this recording (Disc 1):**First Violins**

Roman Simović LEADER
Carmine Lauri ²
Tomo Keller ¹
Lennox Mackenzie
Laurent Quenelle
Harriet Rayfield ¹
Colin Renwick
Maxine Kwok-Adams
Elizabeth Pigram ²
Ian Rhodes
Sylvain Vasseur ¹
Nigel Broadbent
Ginette Decuyper
Jörg Hammann
Claire Parfitt
Rhys Watkins
David Worswick
Gerald Gregory ²
Julia Rumley ²
Helena Smart ¹

Second Violins

Evgeny Grach *
Thomas Norris
Sarah Quinn
Miya Väisänen
David Ballesteros
Richard Blayden
Matthew Gardner
Belinda McFarlane
Iwona Muszynska
Philip Nolte
Paul Robson
Louise Shackelton
Eleanor Fagg ¹
Hazel Mulligan ²
Jan Regulski ²
Julia Rumley ¹

Violas

Paul Silverthorne *
Gillianne Haddow ²
Malcolm Johnston
Lander Echevarria
Richard Holttum
Jonathan Welch
Natasha Wright
Regina Beukes
German Clavijo
Anna Green
Robert Turner
Ellen Blythe ²
Caroline O'Neill ¹
Fiona Opie ¹

Cellos

Rebecca Gilliver *
Eve-Marie Caravassilis ¹
Hannah Moon-Eichberg ²
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Mary Bergin ¹
Noel Bradshaw
Daniel Gardner
Hilary Jones ²
Minat Lyons
Amanda Truelove ¹
Judith Herbert ²
Susan Sutherley

Double Basses

Rinat Ibragimov * ¹
Joel Quarrington ** ²
Colin Paris
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Matthew Gibson
Thomas Goodman
Jani Pensola
Joseph Melvin ¹
Jeremy Watt ²

Flutes

Adam Walker *
Siobhan Greal
Sharon Williams

Piccolo

Sharon Williams *

Oboes

Nora Cismondi ** ¹
Juan Pechuan Ramirez ** ²
Ruth Contractor ²
Holly Randall ¹

Cor Anglais

Christine Pendrill * ²

Clarinets

Chris Richards *
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough *
Joost Bosdijk

Horns

David Pyatt * ²
Timothy Jones * ¹
Angela Barnes ¹
Anthony Chidell ²
Antonio Geremia Iezzi ¹
Samuel Jacobs ²
Jonathan Lipton
Tim Ball ¹
Caroline O'Connell ²

Trumpets

Roderick Franks * ¹
Philip Cobb * ²
Gerald Ruddock
Robin Totterdell ²
Huw Morgan ¹

Trombones

Dudley Bright * ¹
Katy Jones * ²
James Maynard
Matthew Knight ²

Bass Trombone

Paul Milner *

Tuba

Patrick Harriid * ²

Timpani

Nigel Thomas *

* Principal

** Guest Principal

¹ Symphony No 1 only

² Symphony No 2 only

Orchestra featured on this recording (Disc 2):**First Violins**

Roman Simović LEADER ³
Sarah Nemtanu GUEST LEADER ⁴
Carmine Lauri ⁴
Tomo Keller
Lennox Mackenzie ³
Ian Rhodes
Laurent Quenelle
Jörg Hammann
Sylvain Vasseur
David Worswick ³
Nigel Broadbent
Ginette Decuyper
Michael Humphrey ⁴
Maxine Kwok-Adams
Claire Parfitt ³
Elizabeth Pigram
Harriet Rayfield
Colin Renwick ⁴
Rhys Watkins
Gerald Gregory ³
Helena Smart ⁴

Second Violins

David Alberman * ⁴
Evgeny Grach * ³
Thomas Norris ³
Sarah Quinn
Miya Väisänen
Belinda McFarlane
David Ballesteros
Richard Blayden ³
Matthew Gardner
Iwona Muszynska ⁴
Philip Nolte
Andrew Pollock
Paul Robson
Stephen Rowlinson ⁴
Louise Shackelton ³
Giovanni Guzzo ⁴
Hazel Mulligan
Jan Regulski ³
David Worswick ⁴

Violas

Paul Silverthorne *
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston
Jonathan Welch
Natasha Wright
Regina Beukes ³
German Clavijo
Lander Echevarria ³
Anna Green ³
Richard Holtum
Robert Turner
Ellen Blythe ³
Michelle Bruil ⁴
Arun Menon ⁴
Dorothea Vogel ⁴
Fiona Winning ⁴

Cellos

Rebecca Gilliver * ³
Alastair Blayden *
Jennifer Brown
Minat Lyons
Delphine Biron ³
Hilary Jones
Mary Bergin
Noel Bradshaw
Daniel Gardner
Keith Glossop ⁴
Amanda Truelove ³
Penny Driver ⁴
François Rive ⁴

Double Basses

Joel Quarrington **
Colin Paris ³
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Jani Pensola ⁴
Michael Francis ⁴
Matthew Gibson ³
Thomas Goodman ³
Benjamin Griffiths ⁴
Paul Sherman ⁴
Simo Väisänen
Jeremy Watt ³

Flutes

Gareth Davies *
Siobhan Greal
Sharon Williams

Piccolo

Sharon Williams *

Oboes

Christopher Cowie ** ⁴
Juan Pechuan Ramirez ** ³
Alice Munday ³
Fraser MacAulay ⁴
Christine Pendrill

Cor Anglais

Christine Pendrill * ³

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo ³
Sarah Thurlow ⁴
Lorenzo Iosco ³
Tom Lessels ⁴

Bassoons

Rachel Gough *
Joost Bosdijk
Dominic Morgan

Contrabassoon

Dominic Morgan *

Horns

Timothy Jones *
Angela Barnes
John Thurgood ³
Estefanía Beceiro Vazquez ⁴
Jonathan Lipton
Tim Ball ⁴
Jeffrey Bryant ³

Trumpets

Roderick Franks * ³
Philip Cobb * ⁴
Gerald Ruddock
Nigel Gomm ⁴
Robin Totterdell ³
Christopher Deacon ³

Trombones

Dudley Bright *
James Maynard
Rebecca Smith ⁴

Bass Trombone

Paul Milner *

Tuba

Patrick Harrild *

Timpani

Nigel Thomas *
Sam Walton ⁴

* Principal

** Guest Principal

³ Symphony No 3 only

⁴ Symphony No 4 only

Orchestra featured on this recording (Disc 3):**First Violins**

Gordan Nikolitch LEADER ⁵
Roman Simovic LEADER ⁶
Tomo Keller
Lennox Mackenzie
Nicholas Wright ⁵
Colin Renwick
Michael Humphrey ⁵
Sylvain Vasseur
Jörg Hammann
Nigel Broadbent
Ginette Decuyper
Maxine Kwok-Adams ⁶
Claire Parfitt
Elizabeth Pigram
Laurent Quenelle ⁶
Harriet Rayfield ⁶
Rhys Watkins ⁵
David Worswick ⁶
Hazel Mulligan ⁵
Alain Petitclerc ⁶
Alina Petrenko ⁶
Moritz Pfister ⁵
Jan Regulski ⁵

Second Violins

David Alberman * ⁶
Evgeny Grach * ⁵
Thomas Norris ⁶
Sarah Quinn
Miya Väisänen
Belinda McFarlane
Richard Blayden ⁵
Matthew Gardner
Iwona Muszynska
Philip Nolte ⁶
Andrew Pollock ⁶
Paul Robson
Stephen Rowlinson ⁵
Norman Clarke ⁵
Eleanor Fagg ⁶
Caroline Frenkel ⁶
Oriana Kriszten ⁵
Katerina Mitchell ⁶
Hazel Mulligan ⁶
Alina Petrenko ⁵

Helena Smart ⁵
David Worswick ⁵

Violas

Paul Silverthorne *
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston
Robert Turner
Fiona Winning ⁵
Regina Beukes ⁵
German Clavijo
Lander Echevarria
Richard Holttum
Heather Wallington ⁶
Jonathan Welch
Natasha Wright ⁶
Michelle Bruil ⁶
Nancy Johnson ⁵
Caroline O'Neill

Cellos

Rebecca Gilliver * ⁶
Moray Welsh ** ⁵
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Hilary Jones
Amanda Truelove ⁶
Mary Bergin
Noel Bradshaw
Daniel Gardner
Keith Glossop ⁵
Minat Lyons
Penny Driver ⁵
Susan Sutherley ⁶

Double Basses

Rinat Ibragimov *
Colin Paris
Nicholas Worters ⁶
Patrick Laurence
Jani Pensola
Matthew Gibson ⁵
Thomas Goodman
Luis Cabrera ⁶
Richard Pryce ⁵
Simo Väisänen

Flutes

Gareth Davies * ⁵
Adam Walker * ⁶
Siobhan Grealay ⁵
Sharon Williams

Piccolo

Sharon Williams *

Oboes

Kieron Moore * ⁵
Jerome Guichard ** ⁶
John Lawley ⁵
Michael O'Donnell ⁶

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough * ⁵
Bram Van Sambeek ** ⁶
Joost Bosdijk

Horns

Timothy Jones * ⁵
David Pyatt * ⁶
Angela Barnes
Antonio Geremia Iezzi ⁵
Tim Ball
Jonathan Lipton
Estefanía Beceiro Vazquez ⁶

Trumpets

Roderick Franks *
Philip Cobb * ⁵
Gerald Ruddock
Nigel Gomm ⁵

Trombones

Dudley Bright *
James Maynard
Michael Lloyd ⁵

Bass Trombone

Paul Milner *

Tuba

Patrick Harrild *

Timpani

Nigel Thomas * ⁶
Antoine Bedewi ** ⁵

Percussion

Neil Percy *
David Jackson
Antoine Bedewi ⁶
Glyn Matthews ⁵
Sam Walton ⁶

Celesta

John Alley * ⁵

* Principal

** Guest Principal

⁵ Symphony No 5 only

⁶ Symphony No 6 only

London Symphony Orchestra

Patron

Her Majesty The Queen

Principal Conductor

Valery Gergiev

Principal Guest Conductors

Daniel Harding

Michael Tilson Thomas

Conductor Laureate

André Previn KBE

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. Valery Gergiev became Principal Conductor in 2007 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas among others. Sir Colin Davis had previously held the position since 1995 and from 2007 became the LSO's first President since Leonard Bernstein. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit iso.co.uk

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été nommé premier chef en 2007, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe quel autre

orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site iso.co.uk

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev wurde 2007 zum Chefdirigenten ernannt und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein erkoren. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: iso.co.uk

For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live

London Symphony Orchestra

Barbican Centre,

London EC2Y 8DS

T 44 (0)20 7588 1116

E lsolive@iso.co.uk

Also available on LSO Live



Sibelius Symphonies Nos 1–7, Kullervo
Sir Colin Davis, Monica Groop, Peter Mattei, LSC, LSO
4CD (LSO0191) or download

'this might turn out to be the finest Sibelius cycle on disc ...' *The Observer* (UK), Symphony No 2
Choc de l'année 2007 *Le Monde de la Musique* (France), Symphony No 2
Best of the Year Discs 2008 *Audiophile Audition*, Symphonies Nos 1 & 4
Editor's Choice *Gramophone* (UK), Symphonies Nos 3 & 7
Choice of the Month – Orchestral *BBC Music Magazine* (UK), Symphonies Nos 5 & 6
Recording of the Year Award nomination 2007 *Classical Brit Awards*, Kullervo



Haydn Symphonies Nos 92 & 93, 97–99
Sir Colin Davis, LSO
2SACD (LSO0702) or download

Album of the Week *Classic FM* (UK)
**** **Performance** **** **Recording** *BBC Music Magazine* (UK)
**** *Pizzicato*
Top 10 Discs of 2014 *Presto Classical*

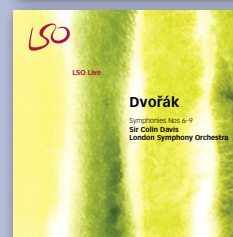


Sir Colin Davis Anthology
Sir Colin Davis, LSO, various artists
8SACD + 4CD + 1DVD (LSO0766) or download

This unique collection of 13 discs is the 100th release on LSO Live, and is a **limited edition** release. The collection pays tribute not only to Sir Colin's work with LSO Live, but also his overall relationship with the LSO throughout the decades, until his death in April 2013.

Recordings in the box:

Berlioz *Symphonie fantastique*, Overture: *Les francs-juges*, Te Deum, *Les Troyens*, Overture: *Béatrice et Bénédict*; **Dvořák** Symphony No 9; **Sibelius** *The Oceanides*, *Pohjola's Daughter*, Symphony No 2; **Elgar** *Enigma Variations*, *Introduction & Allegro*; **Tippett** *A Child of Our Time*; **Walton** *Belshazzar's Feast*, Symphony No 1; **Vaughan Williams** Symphony No 4; documentary **"The Man Behind the Music"** (DVD)



Dvořák Symphonies Nos 6–9
Sir Colin Davis, LSO
3CD (LSO0071) or download

CDs of the Week *Classic FM*
Performance & Sound ***** *BBC Music Magazine* (UK), Symphony No 9
Benchmark Recording – Performance & Sound ***** *BBC Music Magazine* (UK), Symphony No 8



Walton *Belshazzar's Feast*, Symphony No 1
Sir Colin Davis, LSO
SACD (LSO0681) or download

Disc of the Week 'an outstanding bargain' *Sunday Times* (UK)
9/9 *ClassicsToday* (US)
***** *Audiophile Audition* (US)
**** **Prise de son homogène, dynamique, bien définie** *Classica* (France)