



CARL NIELSEN

SYMPHONY NO. 2 'THE FOUR TEMPERAMENTS'

SYMPHONY NO. 6 'SINFONIA SEMPLICE'

ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA
SAKARI ORAMO

NIELSEN, CARL (1865–1931)

SYMPHONY NO. 2

31'21

"DE FIRE TEMPERAMENTER" / 'THE FOUR TEMPERAMENTS'

Op. 16 / FS 29 (1901–02) *(Carl Nielsen Udgaven, The Royal Library, Copenhagen)*

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Allegro collerico</i> | 8'51 |
| 2 | II. <i>Allegro comodo e flemmatico</i> | 4'27 |
| 3 | III. <i>Andante malincolico</i> | 10'43 |
| 4 | IV. <i>Allegro sanguineo</i> | 7'09 |

SYMPHONY NO. 6, 'SINFONIA SEMPLICE'

32'32

FS 116 (1924–25) *(Carl Nielsen Udgaven, The Royal Library, Copenhagen)*

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | I. <i>Tempo giusto</i> | 12'43 |
| 6 | II. Humoresque. <i>Allegretto</i> | 3'56 |
| 7 | III. Proposta seria. <i>Adagio</i> | 5'07 |
| 8 | IV. Theme and Variations. <i>Allegro</i> | 10'29 |

TT: 64'34

ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA

leader: JOAKIM SVENHEDEN

SAKARI ORAMO *conductor*

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

No single work exemplifies Nielsen's gift for musical empathy more thrillingly than his **Second Symphony**. It dates from 1901–02, a time when he was earning his living mainly as a somewhat frustrated second violinist in the orchestra of the Royal Opera in Copenhagen. The origins of the work, as he explained in a programme note near the end of his life, were in an allegorical picture he came across in a country inn, illustrating the Four Temperaments – the moods determined by the mixture of fluids in the body, at least according to medical theory with roots in the Ancient Greeks and Romans and still commonly believed up to the early 1800s. Imbalance between these fluids could supposedly create a disposition towards anger (choler), apathy (phlegm), sadness (melancholy) or carefree abandon (sanguinity). The comically exaggerated visual images of those characteristics apparently stayed with Nielsen and he soon saw their potential to map on to the four movements of the traditional symphony.

In the painting the Choleric temperament was apparently shown as a swash-buckling horse-rider: 'his eyes were bulging out of his head, his hair streamed wildly around his face, so distorted with rage and diabolical hatred that I could not help bursting out laughing'. Nielsen's symphonic equivalent is no laughing matter, however. A fiery Berliozian *allegro*, marked from the outset by slashing off-beat accents and rushing scale passages, its lyrical contrasts are like episodes in which the main character regrets his wildness without being able to prevent its return. Something close to this scenario would serve Nielsen again a quarter of a

century later as the basis for his Clarinet Concerto.

In complete contrast, the second movement, the Phlegmatic, is so easy-paced that it nearly falls asleep: 'I visualized a young fellow whose real inclination was to lie where the birds sing, where the fish glide noiselessly through the water, where the sun warms and the wind strokes mildly round one's curls.' Anyone who knows Nielsen's genial autobiography, *My Childhood on Funen*, will realise how close such an image was to his own nature, or at least to one part of it. In this movement, especially in the lazy undulating triads of the middle section, is contained the seed for the kind of inertia that would eventually take on a very different aspect: as a life-threatening – indeed life-on-earth-threatening – force in Nielsen's later symphonies.

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

Psychological progress of some such kind also underpins the Sanguine finale. This begins as the sketch of a man who 'storms thoughtlessly on in the belief that the whole world belongs to him, and that roast pigeons will fly into his mouth without work or bother'. However, 'Just once it seems that he has encountered something really serious; at least he meditates over something that is alien to his own nature, and it seems to affect him, so that while the final march may be happy and bright, it is still more dignified and not as silly and smug as some of his previous bursts of activity.' In musical terms this is where Nielsen's famous

‘progressive tonality’ kicks in, as the movement – and indeed the entire symphony – ends in a brighter key than the one in which it began, as if to symbolise that adventure and self-transformation may be even higher values than empathy.

In the post-Great War era, Nielsen’s Fourth and Fifth Symphonies brought him the greatest measure of professional recognition he ever enjoyed in his lifetime. Critics in Scandinavia who had been troubled by what they saw as a vein of wilful experimentation in his earlier works were now, paradoxically, bowled over by these far more challenging masterpieces. Perhaps they got the point – and perhaps Nielsen himself made it easier for them to get the point – that what they had been bothered about was actually a deliberate negative polarity in an abstract human drama, rather than any kind of weakness or *Schadenfreude*. Music of tough-minded, recalcitrant, even rebarbative kind was simply Nielsen’s way of enshrining the struggles he perceived to be at the core of existence. Given what the First World War had done for the moral climate in Europe, that message was now hard to mistake.

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

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

idyllic in character, beyond all time-bound taste and fashion... like the old *a cappella* musicians'. But Nielsen was never one for planning out the precise route in advance, and this time his journey took him to regions far removed from the opening bars, with their tinkling glockenspiel, genial woodwind scales and childlike violins over tick-tock oboes and bassoons.

In an interview published two days before the first performance on 11th December 1925, he was asked about the title of the symphony. 'I've named it *Sinfonia semplice*,' he replied, 'because the main character is in a lighter vein than my other symphonies – there are merry things in it.' The interviewer pressed him further, no doubt because the composer had been in the news that year: at the time of the national celebrations for his 60th birthday, he had made unexpectedly cynical pronouncements on the career of a composer. Nielsen was adamant: 'The symphony has nothing whatsoever to do with my states of mind. What I experience in life never directly affects my music.' But he went on to give what may be an important clue to the tone of the symphony: 'It's natural for us to long for what we don't have.' In other words, the *Sinfonia semplice* is not so much a simple symphony – far from it – but rather one that longs for a state of simplicity, more particularly for a return to the state of its opening bars.

The symphony's first movement is, in fact, one of Nielsen's most tragic and fully-worked out musical dramas, for all that it is expressed in a twelve-minute time-span and in highly economical textures. Each of its half-dozen main ideas is beguilingly innocent on initial presentation, but each is brutalised in the central phase of the movement, culminating in a full-scale panic attack and an agonisingly prolonged dissonance on horns and woodwind. This is, in effect, as anti-heroic a symphonic movement as anything in Shostakovich – who was composing his First Symphony at precisely the same time, but who almost certainly did not know Nielsen's music until much later in life.

If this first movement is disturbing, what follows is even more so. A self-styled Humoresque, the second movement's prevailing tone is sardonic, yet not so obviously so that Nielsen felt it could speak for itself. In one and the same interview, two days before the premiere in December 1925, he stressed that the symphony portrayed 'purely musical problems', yet then immediately contradicted himself, describing the percussion waking up the other instruments, which proceed to play 'modern music', arousing their distaste and later the contempt of the trombone, which plays yawning glissandi, as if to say 'Baa, baby food!', before they all fall peacefully asleep again. What is alarming about this satirical picture is a sense that the composer's own voice is virtually absent, having been so integral to the drama of the first movement.

Then it seems that the slow movement may redress the balance. Nielsen's 'serious proposition' is an intense Bartókian fugue in the strings – the opening repeated notes harking right back to the first bar of the symphony. This is the sort of writing he had deployed so inspiringly in the second movement of the Fifth Symphony, to absorb negativity and to prepare the ground for a final burst of life-affirmation. This time, however, everything collapses and the music becomes entangled in a mesh of its own fevered anxiety – like the Melancholic Temperament but at a higher, existential level. The best it can hope for is a pale reconciliation to the status quo, blearily expressed in the closing bars.

Before composing the finale Nielsen declared it would be 'a variations work, a cosmic chaos, whose atoms... clarify and unite to form a globe'. Yet again, however, the concept darkened as he worked on it. The variations are certainly there, and in the middle of the movement something very much like cosmic chaos indeed comes across the music. But the envisaged gathering into wholeness encounters obstacles that for once in his symphonic career prove insuperable. As the composer confided to a friend, the bizarre variation with tuba and percussion repre-

sents ‘death knocking at the door’, and the concluding fanfares therefore cannot be other than a death-defying gesture. Finally the two bassoons are left honking out their lowest note with all their might. Thus the greatest life-affirmer in the 20th-century symphonic tradition ends his last symphony by symbolically giving death the finger.

© *David Fanning 2014*

Maintaining a tradition that has existed since 1902, the **Royal Stockholm Philharmonic Orchestra** (RSPO) of today enjoys great national and international acclaim. The Finnish conductor Sakari Oramo became its chief conductor and artistic advisor in 2008, continuing a significant period of development under Alan Gilbert (2000–08). Oramo has led the orchestra through a series of high-profile projects and engagements which have included a highly successful major tour of Japan. Recent recordings have confirmed the high artistic standards. The RSPO works regularly with guest conductors such as Kurt Masur and Michael Tilson Thomas and soloists including Anne Sofie von Otter, Martin Fröst, Håkan Hardenberger and Leonidas Kavakos. The orchestra actively strives to renew and broaden the range of music for symphony orchestra, for instance by means of an annual international Composer’s Festival and the Composer’s Weekend featuring an up-and-coming Swedish composer. The RSPO participates annually in the Nobel Prize Ceremony as well as in the Nobel Prize Concert in partnership with Nobel Media. An extensive and highly regarded discography includes the recent *Eleven Gates*, a disc of music by Anders Hillborg [BIS-1406] which was awarded a Swedish Grammy in 2012.

Sakari Oramo began his musical career as a violinist, and for some years was leader of the Finnish Radio Symphony Orchestra. He made his breakthrough as a conductor in 1993, since when he has conducted many of the world's most prestigious orchestras including the Vienna, Berlin and New York Philharmonic Orchestras, Dresden Staatskapelle and San Francisco Symphony. Between 1998 and 2008 he was music director of the City of Birmingham Symphony Orchestra; during this time he was awarded honorary doctorates by two English universities, the Elgar Medal and the title of Birmingham's most popular cultural personality, and in 2009 he was honoured with an OBE for his services to music in the city. Oramo is currently principal conductor and artistic advisor of the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, and after nine years as chief conductor of the Finnish Radio Symphony Orchestra, took up the same post with the BBC Symphony Orchestra in 2013. He is also principal conductor of the West Coast Kookola Opera and, since 2013, the Ostrobothnian Chamber Orchestra. Sakari Oramo appears on a large number of highly praised recordings, primarily as a conductor but also as a violinist and chamber musician.

Nielsen war ein leidenschaftlicher Menschenbeobachter. Seit den ländlichen Kindertagen auf der Insel Fünen war er ein talentierter Imitator (eine Gabe, die er von seinem Vater geerbt zu haben scheint), und er galt als ein wunderbarer Gesprächspartner und Erzähler. Sein großes Interesse an allem, was an der menschlichen Natur robust und gesund war – ganz gleich, ob es Ecken und Kanten hatte oder stark von seinen Ansichten abwich – inspirierte ihn auch zu einigen seiner besten Kompositionen.

Kein Werk belegt Niensens musikalisches Einfühlungsvermögen auf faszinierendere Weise als seine **Zweite Symphonie**. Sie entstand in den Jahren 1901/1902 – zu einer Zeit, da er seinen Lebensunterhalt vor allem als ein etwas frustrierter Zweiter Geiger im Orchester der Königlichen Oper Kopenhagen verdiente. Die Inspiration zu diesem Werk, erläuterte er in einem Werkkommentar gegen Ende seines Lebens, ging von einem allegorischen Bild aus, das er in einem Landgasthof entdeckte und das die Vier Temperamente darstellte – die menschlichen Gemütsarten also, die (zumindest nach jener medizinischen Lehre, die auf die griechische und römische Antike zurückging und bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts Geltung hatte) durch das Verhältnis der Flüssigkeiten im Körper bestimmt werden. Ein Ungleichgewicht dieser Flüssigkeiten konnte demzufolge die Wesensart in Richtung Wut (Choliker), Apathie (Phlegmatiker), Traurigkeit (Melancholiker) oder sorglose Unbekümmertheit (Sanguiniker) beeinflussen. Die komisch-übertriebene Darstellung dieser Charaktere blieb Nielsen offenbar im Gedächtnis, und bald erkannte er, wie gut sie sich auf die vier Sätze der traditionellen Symphonie übertragen ließen.

Auf dem Gemälde wurde das cholerische Temperament offenbar als tollkühner Reiter dargestellt: „Seine Augen kullerten ihm fast aus dem Kopf, wild wehten die Haare um sein Gesicht, das von Wut und teuflischem Hass so verzerrt war, dass ich unwillkürlich lachen musste“. Niensens symphonisches Äquivalent

dagegen ist weniger zum Lachen: Ein feuriges *Allegro* à la Berlioz, das von Anfang an durch peitschende synkopische Akzente und rauschende Skalen gekennzeichnet ist; die lyrischen Kontraste erscheinen wie Episoden, in denen der Hauptdarsteller seine wilden Exzesse bedauert, ohne ihre Wiederkehr verhindern zu können. Ein ähnliches Szenario sollte Nielsen ein Vierteljahrhundert später als Grundlage für sein Klarinettenkonzert dienen.

In gänzlichem Gegensatz hierzu lässt es der zweite, phlegmatische Satz so geruhsam angehen, dass er fast wegdämmert: „Ich stellte mir einen jungen Burschen vor, der recht eigentlich dort liegen möchte, wo die Vögel singen, wo die Fische lautlos durchs Wasser gleiten, wo die Sonne wärmt und der Wind sanft um die Locken streicht.“ Wer Nielsens anregende Autobiographie *Meine Kindheit auf Fünen* kennt, weiß, wie sehr ein solches Bild seinem eigenen Wesen (oder zumindest einem Teil desselben) entsprach. Zumal in den gemächlich wogenden Dreiklängen des Mittelteils birgt dieser Satz den Keim für jene Art von Trägheit, die später einen ganz anderen Charakter annehmen sollte: als lebensbedrohliche – und das heißt: alles Leben auf der Erde bedrohende – Gewalt in Nielsens späteren Symphonien.

Es folgt das melancholische Temperament, das, ähnlich wie das phlegmatische, wenig natürliches Kontrastpotential bietet – außer einer resignierten, so ernsten wie schönen Episode in der Mitte. Wie auch beim phlegmatischen Pendant wird die Bewegung zusehends statischer, bis sich, so der Komponist, „die Stimmen verflechten wie die Fäden eines Netzes“. Dennoch wollte Nielsen auch hier nicht auf ein abgerundetes Charakterportrait verzichten, und so stattet er seinen „niedergeschlagenen Melancholiker“ von Anfang an mit einem mildernden Zug stoischer Noblesse aus. Zuletzt findet die Musik zu ruhiger, berührender Selbstgewissheit.

Auf einem psychologisch ähnlichen Verlauf basiert auch das sanguinische Finale. Es beginnt als Skizze eines Mannes, der „gedankenlos in der Überzeugung

voranstürmt, dass ihm die ganze Welt gehört und dass ihm gebratene Tauben ohne Mühe oder Sorge in den Mund fliegen [...] Nur ein einziges Mal scheint ihm etwas wirklich Ernstes begegnet zu sein; zumindest grübelt er über etwas nach, was seiner eigenen Natur fern liegt, und es scheint ihm nahe zu gehen, so dass der Schlussmarsch zwar froh und heiter ausfällt, aber doch würdiger und nicht so albern und selbstgefällig wie in einigen früheren Momenten.“ In musikalischer Hinsicht ist dies der Punkt, an dem Nielsens berühmte „progressive Tonalität“ in Erscheinung tritt: Der Satz – und damit die gesamte Symphonie – schließt in einer helleren Tonart als jene, in der sie begann, als wollte er symbolisieren, dass Abenteuer und Veränderung noch höhere Werte sein könnten als Empathie.

In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg bescherten die Vierte und die Fünfte Symphonie Nielsen die größte berufliche Anerkennung, die er je in seinem Leben erfuhr. Skandinavische Kritiker, die in seinen früheren Werken das, was sie als mutwilliges Experimentieren erachteten, verstört hatte, wurden nun paradoxerweise von diesen weit kühneren Meisterwerken überrollt. Vielleicht verstanden sie nun – und vielleicht hat Nielsen es ihnen jetzt leichter gemacht – dass das, was sie irritiert hatte, tatsächlich eine bewusste negative Polarität in einem abstrakten menschlichen Drama war und keine Form von Schwäche oder Schadenfreude. Kompromisslose, widerspenstige, ja, abstoßende Musik – das war Nielsens Art, die Kämpfe, die er im Innersten der Existenz ausgemacht hatte, aufzubewahren. In Anbetracht der Auswirkungen des Ersten Weltkriegs auf das moralische Klima in Europa war die Botschaft nun schwerlich misszuverstehen.

Nielsen selber vermochte diese kreativen Triumphe freilich nicht ungetrübt zu genießen, ließ der erhoffte Durchbruch auf internationaler Ebene doch immer noch auf sich warten. Im europäischen Musikleben der 1920er Jahre, das zwischen Hedonismus und Selbstverleugnung schwankte, fand er wenig Bewunderns-

wertes. Hinzu kam, dass er nach seiner intensiven Arbeit an der Fünften Symphonie unter Herzproblemen zu leiden begann. Seine unbeirrte Abenteuerlust jedenfalls diktierte ihm, dass seine nächste Symphonie sich einem anderen Schauplatz zuzuwenden habe. Aber wohin genau – wo er doch gerade so mächtige Gipfel erklommen hatte?

Sein erster Gedanke war, an die Arbeit, die ihn seit mehr als einem Jahrzehnt mit dem Volkslied verband, anzuknüpfen. Folglich dachte er, wie er im August 1924 an eine seiner Töchter schrieb, an ein Werk von „durchaus idyllischem Charakter, allen vergänglichen Geschmäckern und Moden enthoben ... ganz wie die alten *a-cappella*-Musiker“. Sorgsam ausgearbeitete Reiserouten waren indes nie Nielsens Sache gewesen, und dieses Mal führte ihn die Reise in Regionen, die sich weit von den ersten Takten mit ihrem Glockenspielklang, den freundlichen Holzbläterskalen und kindlichen Violinen über dem Tick-Tack der Oboen und Fagotte entfernten.

In einem Interview, das zwei Tage vor der Uraufführung am 11. Dezember 1925 erschien, wurde er zum Titel der Symphonie befragt. „Ich habe ihr den Namen *Sinfonia semplice* gegeben“, antwortete er, „weil ihre Grundstimmung hellerer Art ist als die meiner anderen Symphonien – es gibt fröhliche Dinge darin.“ Der Fragesteller ließ nicht locker, zweifellos, weil der Komponist in diesem Jahr in den Nachrichten gewesen war: Im Umfeld der Nationalfeierlichkeiten zu seinem 60. Geburtstag hatte er sich überraschend zynisch über die Komponistenkarriere geäußert. Nielsen war unerbittlich: „Die Symphonie hat nicht das Geringste mit meinen Gemütsverfassungen zu tun. Was ich erlebe, beeinflusst meine Musik nie auf direkte Weise.“ Doch dann gab er vielleicht einen wichtigen Schlüssel zum Grundton der Symphonie: „Es ist für uns natürlich, uns nach dem zu sehnen, was wir nicht haben“. Anders gesagt, ist die *Sinfonia semplice* weniger eine einfache Symphonie – weit gefehlt! –, als vielmehr eine, die sich nach einem

Zustand der Einfachheit sehnt – insbesondere nach einer Rückkehr zum Charakter ihrer Anfangstakte.

Der erste Satz der Symphonie ist eines von Nielsens tragischsten und dichtesten musikalischen Dramen, obschon es sich innerhalb von nur zwölf Minuten in sparsamsten Texturen entfaltet. Von seinem halben Dutzend Hauptgedanken ist jeder zunächst von betörender Unschuld, um dann in einem mittleren Satzabschnitt, der in einer ausgewachsenen Panikattacke und einer quälend gedehnten Dissonanz der Hörner und Holzbläser kulminiert, brutalere Gestalt anzunehmen. Dies ist ein anti-heroischer Symphoniesatz in der Art Schostakowitschs – der zu genau derselben Zeit seine Erste Symphonie komponierte, Nielsens Musik aber mit einiger Sicherheit erst viel später kennen lernte.

Ist der erste Satz schon beunruhigend, so wird dies durch das Folgende noch gesteigert. Der Grundton des zweiten Satzes – eine selbsternannten Humoreske – ist bitter, jedoch nicht so offenkundig, dass Nielsen meinte, er könne für sich selber sprechen. In ein und demselben Interview betonte er zwei Tage vor der Uraufführung im Dezember 1925, dass die Symphonie „rein musikalische Probleme“ verhandle, um sich dann sogleich mit einer programmatischen Schilderung zu widersprechen: Die Schlaginstrumente wecken demnach die anderen Instrumente auf, welche daraufhin „moderne Musik“ spielen, die Widerwillen erregt; gering-schätzig gähnt die Posaune Glissandi, als wolle sie sagen: „Bah, Kinderkram!“, bevor sie alle wieder friedlich einschlafen. Was an diesem satirischen Bild alarmiert, ist das Gefühl, dass die eigene Stimme des Komponisten, die den ersten Satz so maßgeblich prägte, hier praktisch abwesend ist.

Andererseits scheint es, als ob der langsame Satz die Balance wiederherstelle. Nielsens „seriöses Angebot“ ist eine Streicherfuge à la Bartók, deren anfängliche Tonwiederholungen auf den ersten Takt der Symphonie zurückverweisen. Diese Art Tonsatz hatte er im zweiten Satz der Fünften Symphonie so beeindruckend

eingesetzt, um negative Momente zu absorbieren und den Boden für einen endgültigen Ausbruch von Lebensbejahung vorzubereiten. Diesmal jedoch bricht alles zusammen, und die Musik verstrickt sich in einem Netz aus erregten Ängsten – ganz wie das melancholische Temperament, nur auf einer höheren, existentiellen Ebene. Das einzige, worauf sie hoffen kann, ist die fahle Aussöhnung mit dem Status quo, die in den Schlusstakten trüb anklingt.

Vor der Komposition des Finales erklärte Nielsen, es werde „eine Variationenfolge“ werden, „ein kosmisches Chaos, dessen Atome ... sich absetzen und zu einem Globus vereinigen“. Doch auch hier verdunkelte sich das Konzept im Zuge des Komponierens. Natürlich gibt es Variationen, und in der Mitte des Satzes kommt tatsächlich so etwas wie ein kosmisches Chaos über die Musik. Der vorgesehene ganzheitliche Zusammenschluss aber stößt auf Hindernisse, die sich erstmals in Nielsens symphonischem Schaffen als unüberwindlich erweisen. Einem Freund vertraute der Komponist an, die bizarre Variation mit Tuba und Schlagzeug stelle dar, wie „der Tod an die Tür klopft“; die nachfolgenden Fanfaren dürften daher als todesmutige Geste verstanden werden. Schließlich bleiben die beiden Fagotte übrig, um mit aller Kraft ihre tiefsten Töne herauszuschleudern. Und so beendet der größte Lebensbejaher der Symphonik des 20. Jahrhunderts seine letzte Symphonie, indem er dem Tod symbolisch den ausgestreckten Mittelfinger zeigt.

© David Fanning 2014

Das **Royal Stockholm Philharmonic Orchestra** (RSPO), Erbe einer 1902 begründeten Tradition, genießt große nationale und internationale Anerkennung. Seit 2008 ist der finnische Dirigent Sakari Oramo Chefdirigent und Künstlerischer Berater des Ensembles, womit er die bedeutende Periode der Weiterentwicklung unter Alan Gilbert (2000–08) fortsetzt. Mit Oramo hat das Orchester bereits eine Reihe von hochkarätigen Projekten und Engagements realisiert, darunter eine sehr erfolgreiche große Japan-Tournee. Die aktuellen Einspielungen bestätigen das hohe künstlerische Niveau. Das RSPO arbeitet regelmäßig mit Gastdirigenten wie Kurt Masur und Michael Tilson Thomas und Solisten wie Anne Sofie von Otter, Martin Fröst, Håkan Hardenberger und Leonidas Kavakos zusammen. Das RSPO bemüht sich aktiv darum, das symphonische Repertoire zu verjüngen und zu erweitern, u.a. mit einem jährlich stattfindenden internationalen Komponisten-Festival und dem Komponisten-Wochenende, das jeweils einem aufstrebenden schwedischen Komponisten gewidmet ist. Das RSPO wirkt jährlich an der Nobelpreisverleihung sowie am Nobelpreiskonzert in Zusammenarbeit mit Nobel Media mit. Zu der umfangreichen und hoch geschätzten Diskographie des RSPO gehört die unlängst erschienene CD *Eleven Gates* mit Musik von Anders Hillborg [BIS-1406], die 2012 mit einem schwedischen Grammy ausgezeichnet wurde.

Sakari Oramo begann seine musikalische Laufbahn als Geiger und war einige Jahre lang Konzertmeister des Finnischen Radio-Symphonieorchesters. Seinen Durchbruch als Dirigent erlebte er im Jahr 1993; seither hat er viele der weltweit renommiertesten Orchester dirigiert, darunter die Wiener, die Berliner und die New Yorker Philharmoniker, die Staatskapelle Dresden und das San Francisco Symphony Orchestra. Zwischen 1998 und 2008 war er Musikalischer Leiter des City of Birmingham Symphony Orchestra; in dieser Zeit ernannten ihn zwei eng-

lische Universitäten zum Ehrendoktor, er erhielt die Elgar-Medaille und den Titel „Birminghams beliebteste kulturelle Persönlichkeit“; 2009 wurde er für seine Verdienste um die Musik in Birmingham zum „Officer of the Order of the British Empire“ ernannt. Oramo ist derzeit Chefdirigent und Künstlerischer Berater des Royal Stockholm Philharmonic Orchestra; nach neun Jahren als Chefdirigent des Finnischen Radio-Symphonieorchesters trat er 2013 das gleiche Amt beim BBC Symphony Orchestra an. Außerdem ist er Chefdirigent der West Coast Kookola Opera und, seit 2013, des Ostrobothnian Chamber Orchestra. Sakari Oramo ist auf einer großen Anzahl von hoch gelobten Einspielungen vertreten – in erster Linie als Dirigent, aber auch als Geiger und Kammermusiker.

Nielsen fut un observateur de la vie. Il fut, dès son éducation rustique reçue sur l'île de Fionie, un talentueux imitateur (un don qu'il semble avoir hérité de son père), et il se gagna une réputation de fin causeur et de conteur merveilleux. Son intérêt marqué pour tout ce qui était robuste et sain dans la nature humaine, peu importe si cela incluait une certaine rugosité ou des points de vue fortement divergents des siens, lui a également inspiré quelques-unes de ses plus belles pages.

Aucune œuvre n'illustre le don de l'empathie musicale de Nielsen de manière plus excitante que sa **seconde Symphonie**. Datant de 1901–1902, elle fut composée à une époque durant laquelle il gagnait principalement sa vie en tant que second violon quelque peu frustré au sein de l'orchestre de l'Opéra Royal de Copenhague. Les origines de l'œuvre, ainsi qu'il l'expliqua dans une note de programme écrite vers la fin de sa vie, se trouvent dans un tableau allégorique qu'il découvrit dans une auberge de campagne et qui illustrait les quatre tempéraments, c'est-à-dire les humeurs déterminées par le mélange de fluides dans le corps du moins selon la théorie médicale dont les racines remontent aux Grecs et aux Romains et encore largement répandue jusqu'au début du dix-neuvième siècle. Le déséquilibre entre ces fluides pouvait disait-on créer une disposition à la colère, à l'apathie, à la tristesse ou au flegmatisme. Les représentations visuelles exagérées à des fins humoristiques de ces caractéristiques sont demeurées à l'esprit de Nielsen qui a rapidement perçu la possibilité de les faire correspondre aux quatre mouvements de la symphonie traditionnelle.

Dans la peinture originale, le tempérament colérique aurait été représenté par un chevalier tout droit sorti d'une aventure de cape et d'épée : « ses yeux sortaient presque des orbites ; ses cheveux fous lui volaient sur la tête ; tourmenté par une haine diabolique son visage avait une expression furieuse si exagérée que j'éclatai de rire. » La traduction symphonique de Nielsen n'a cependant rien de drôle.

Un fougueux *allegro* berliozien marqué dès le début par des accents tranchants à contretemps et des passages de gammes précipitées alors que ses contrastes lyriques apparaissent comme des épisodes dans lesquels le personnage principal regrette sa sauvagerie sans être en mesure cependant de s'empêcher d'y succomber à nouveau. Un quart de siècle plus tard, Nielsen reprendra un scénario semblable comme base de son Concerto pour clarinette.

Dans un contraste complet, le deuxième mouvement, le Flegmatique, affiche un rythme si dolent qu'il en tombe presque endormi : « Je me représentai un jeune homme qui aime s'étendre au soleil alors que les oiseaux chantent et que les poissons glissent dans l'eau en silence pendant que le vent anime légèrement les boucles de ses cheveux. » Quiconque connaît l'autobiographie géniale de Nielsen, *Mon enfance en Fionie*, réalisera à quel point cette image correspondait à sa propre nature ou, du moins, à une partie de celle-ci. Dans ce mouvement, en particulier dans la section centrale au passage où les triolets ondulent paresseusement, on retrouve le germe de ce type d'inertie qui finira par prendre un aspect très différent : comme une force mettant la vie en danger, allant jusqu'à menacer toute vie sur Terre, dans les symphonies ultérieures de Nielsen.

Vient ensuite le tempérament mélancolique qui, comme le Flegmatique, ne présente que peu de contraste dans sa personnalité à part un épisode résigné à la beauté grave au milieu du mouvement. Comme chez le Flegmatique encore une fois, le mouvement devient de plus en plus statique jusqu'à ce que, pour reprendre les mots du compositeur, « les parties instrumentales s'entrecroisent comme les fils d'un filet. » Nielsen était incapable d'évoquer quelque chose d'autre qu'un caractère agréable et il attribue dès le début du mouvement à son « homme lourd et mélancolique » la qualité atténuante de la noblesse stoïque. La musique parvient finalement à trouver sa voie vers une connaissance de soi qui est à la fois calme et touchante.

Une certaine évolution psychologique sous-tend également le finale Sanguin. Le mouvement commence comme l'ébauche d'un homme qui « avance impétueusement et croit que le monde entier lui appartient, que les caillles lui tomberont du ciel, toute rôties, sans effort et sans souci. » Toutefois, « il semble cette fois s'être mesuré à quelque chose de vraiment grave ; il médite au moins sur quelque chose qui est étranger à sa propre nature et cela semble l'affecter de sorte que la marche finale peut sembler heureuse et lumineuse. Celle-ci est cependant plus digne et pas aussi stupide et béate que certains de ses sursauts d'activité antérieurs. » En termes musicaux, c'est à cet endroit que la célèbre « tonalité progressiste » de Nielsen fait son apparition. Le mouvement et, en fait, toute la symphonie, se terminent dans une tonalité plus lumineuse que celle dans laquelle il a commencé, comme pour symboliser que cette aventure et cette auto-transformation peuvent être plus élevées que l'empathie.

Durant la période qui suivit la Grande Guerre, les quatrième et cinquième Symphonies de Nielsen lui ont apporté la plus grande reconnaissance professionnelle qu'il n'ait jamais connue dans sa vie. Les critiques des pays scandinaves qui avaient été troublés par ce qu'ils considéraient comme une veine d'expérimentation délibérée dans ses œuvres antérieures étaient maintenant, paradoxalement, séduits par ces chefs-d'œuvre beaucoup plus exigeants. Peut-être qu'ils comprirent – et peut-être que Nielsen avait pris les moyens pour qu'ils comprennent – que ce qui les avaient initialement dérangés était en fait une polarité négative délibérée au sein d'un drame humain abstrait plutôt qu'un signe de faiblesse ou de *Schadenfreude*. Nielsen avait tout simplement choisi une musique ferme et résolue, récalcitrante, voire rébarbative pour exprimer les luttes qu'il considérait au cœur de l'existence. Après ce que la Première Guerre mondiale avait infligé au climat moral en Europe, il était maintenant difficile de se méprendre au sujet de ce message.

Cependant, l'appréciation du succès remporté par ses triomphes créatifs fut assombrie chez le compositeur même par la réalisation qu'il ne parvenait pas à la reconnaissance internationale à laquelle il croyait avoir droit. Il trouve peu de matière à admiration dans la scène musicale européenne des années 1920 avec ses extrêmes tant dans l'hédonisme que dans l'abnégation. Et pour ne rien arranger, sa santé fut affectée par des problèmes cardiaques qui se manifestèrent sérieusement après le travail intense sur sa cinquième Symphonie. Quoi qu'il en soit, son instinct qu'il soumettait à son goût pour l'aventure lui avait dicté que sa prochaine symphonie devait se déplacer vers une autre sphère. Mais où, justement, après la hauteur des sommets qu'il venait d'escalader?

Son premier geste fut en fait de s'inspirer du travail auquel il s'était consacré depuis plus de dix ans dans le domaine de la chanson folklorique populaire. En conséquence, comme il l'écrivit en août 1924 à l'une de ses filles, il entrevoyait une œuvre qui afficherait « au caractère idyllique, au-delà des goûts et des modes de l'heure... comme les musiciens *a cappella* autrefois ». Mais Nielsen n'était pas de ceux qui planifient leur itinéraire précis longtemps à l'avance, et cette fois-ci, son périple l'emmena vers des régions fort éloignées de celle évoquée dans les premières mesures, avec leur tintement de glockenspiel, les gammes géniales jouées par les bois et les violons au ton enfantin sur un tic-tac des hautbois et des bassons.

Dans une interview publiée deux jours avant la création qui aurait lieu le 11 décembre 1925, Nielsen fut interrogé au sujet du titre de la symphonie. « Je l'ai appelée *Sinfonia semplice*, répondit-il, parce que l'atmosphère générale est dans une veine plus légère que celle de mes autres symphonies – il y a des choses joyeuses en elle. » L'intervieweur insista, sans doute parce que le compositeur avait fait l'actualité peu auparavant : au moment des célébrations nationales à l'occasion de son sixantième anniversaire, Nielsen avait fait des déclarations cyniques inopinées sur la carrière de compositeur. Nielsen fut catégorique : « La symphonie

n'a rien à voir avec mes états d'âme. Ce que je ressens dans ma vie n'affecte jamais directement ma musique.» Mais il poursuit et donna ce qui pourrait être un indice important au sujet du ton de cette symphonie : « Il est normal pour nous de désirer ce que nous n'avons pas.» En d'autres termes, la *Sinfonia semplice* n'est pas qu'une simple symphonie loin de là, mais elle aspire plutôt à un état de simplicité, plus particulièrement à un retour au climat des premières mesures.

Le premier mouvement de la symphonie est en réalité l'un des drames musicaux les plus tragiques et les plus développés de Nielsen alors que tout y est exprimé en douze minutes et par des textures hautement concentrées. Chacune de ses idées principales apparaît dans une innocence séduisante lors de son exposition initiale avant d'être brutalisée dans la partie centrale du mouvement et de culminer dans une crise de panique à grande échelle et dans une dissonance atrocement prolongée par les cors et les bois. C'est un mouvement aussi anti-héroïque que tout ce que produira un Chostakovitch, qui au même moment, travaillait sur sa première Symphonie mais qui ne connaîtra vraisemblablement la musique de Nielsen que beaucoup plus tard.

Si ce premier mouvement est inquiétant, ce qui suit l'est encore davantage. Le second mouvement, un soi-disant Humoresque, est dominé par un climat sardonique bien que celui-ci ne soit pas assez clairement exprimé pour aller de soi selon Nielsen. Toujours dans la même entrevue accordée deux jours avant la création, Nielsen souligna que la symphonie dépeint des « problèmes purement musicaux » avant de se contredire en décrivant les percussions qui réveillent les autres instruments qui se mettent alors à jouer de la « musique moderne », provoquant leur dégoût et plus tard le mépris du trombone, qui, dans un bâillement exprimé par un glissando, semble dire « Bof... bouillie pour les chats ! », avant de s'endormir paisiblement à nouveau. Ce qui inquiète dans cette image satirique est le sentiment que la voix du compositeur est pratiquement absente après avoir

tellement fait partie du drame du premier mouvement.

On a l'impression ensuite que le mouvement lent rétablira l'équilibre. La « proposition sérieuse » de Nielsen est une fugue intense à l'allure bartokienne aux cordes – les notes répétées au début semblent venir tout droit de la première mesure de la symphonie. Il s'agit d'un type d'écriture auquel il avait eu recours de manière tellement inspirante dans le second mouvement de la Cinquième Symphonie afin d'absorber toute négativité et de préparer le terrain à un dernier sursaut d'affirmation de la vie. Cette fois cependant, tout s'écroule et la musique s'empêtre dans les mailles de sa propre anxiété fiévreuse – comme le Tempérament mélancolique mais à un niveau existentiel plus élevé. Le mieux qu'il puisse espérer est un rapprochement timide du statu quo exprimé de manière indistincte dans les mesures conclusives.

Avant de composer le finale, Nielsen annonça qu'il s'agirait d'« un travail de variations, un chaos cosmique dont les atomes [...] clarifieraient et s'uniraient pour former un globe. » Encore une fois cependant, le concept s'obscurcit pendant qu'il y travaillait. Les variations sont certes présentes et au milieu du mouvement quelque chose de très semblable au chaos cosmique apparaît à travers la musique. Mais le rassemblement prévu dans la plénitude se heurte à des obstacles qui, pour une fois au cours de sa carrière symphonique, s'avèrent insurmontables. Le compositeur confiera à un ami que la variation étrange avec tuba et percussions représente « la mort frappant à la porte » et que les fanfares conclusives ne peuvent donc pas être autre chose qu'un geste de défi envers la mort. À la toute fin, il ne reste aux deux bassons qu'à klaxonner de toutes leurs forces la note la plus basse de leur instrument. Le plus grand affirmateur de la vie de la tradition symphonique du vingtième siècle termine ainsi sa dernière symphonie en faisant symboliquement un bras d'honneur à la mort.

© David Fanning 2014

Poursuivant une tradition qui existe depuis 1902, l'**Orchestre philharmonique royal de Stockholm** (RSPO) jouit aujourd'hui d'une grande réputation nationale et internationale. Le chef finlandais Sakari Oramo en est devenu le chef principal et le conseiller artistique en 2008 et poursuit une importante période de développement amorcée sous Alan Gilbert (2000–8). Oramo a déjà mené l'orchestre vers des projets de haut niveau et des engagements incluant une tournée importante couronnée de succès au Japon. Les enregistrements récents ont confirmé son haut niveau artistique. Le RSPO travaille régulièrement avec des chefs invités tels Kurt Masur et Michael Tilson Thomas ainsi que des solistes tels Anne Sofie von Otter, Martin Fröst, Håkan Hardenberger et Leonidas Kavakos. Le RSPO travaille activement à renouveler et étendre le répertoire de la musique pour orchestre symphonique notamment dans le cadre d'un festival international de composition annuel et le « Weekend du compositeur » qui met en vedette un compositeur suédois de la nouvelle génération. Le RSPO participe à chaque année à la cérémonie de la remise du Prix Nobel ainsi qu'au concert du Prix Nobel en collaboration avec Nobel Media. Parmi sa discographie importante et enviée, mentionnons *Eleven Gates* consacré aux œuvres d'Andres Hillborg [BIS-1406] qui s'est mérité un Grammy suédois en 2012.

Sakari Oramo a commencé sa carrière en tant que violoniste et a été pendant quelques années le premier violon de l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise. Il a fait ses débuts de chef en 1993 et depuis, a dirigé plusieurs des orchestres les plus prestigieux au monde incluant les philharmoniques de Vienne, Berlin et New York, la Staatskapelle de Dresde ainsi que l'Orchestre symphonique de San Francisco. Il fut entre 1998 et 2008 directeur musical de l'Orchestre symphonique de la ville de Birmingham et reçut, pendant cette période, des doctorats honorifiques de deux universités anglaises, la Médaille Elgar et le titre de person-

nalité culturelle la plus populaire de Birmingham. En 2009, il reçoit l'Ordre de l'Empire britannique honoraire pour ses services rendus à la musique. En 2012, Oramo était chef principal et conseiller artistique de l'Orchestre symphonique royal de Stockholm et après neuf ans en tant que chef principal de l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise et il a pris les mêmes fonctions à l'Orchestre symphonique de la BBC en 2013. En 2014, il était également chef principal de l'Orchestre de l'Opéra de Kokkola et, depuis 2013, de l'Orchestre de chambre ostrobothnien. On peut entendre Sakari Oramo sur de nombreux enregistrements primés, principalement en tant que chef mais également en tant que violoniste ou chambriste.

IN THE SAME SERIES:



Symphony No. 4 'The Inextinguishable', Op. 29 · Symphony No. 5, Op. 50
BIS-2028 SACD

'Oramo's accounts are now the likely first choice among recent versions.' *International Record Review*

« Belle inspiration d'Oramo qui rejoint les références de Blomstedt et de Kondrachine. » *Classica*

'These new performances, with all their insights rank alongside the best.' *classicalreviewer*

'This could well be the new benchmark.' *MusicWeb-International.com*

„Eine Nielsen-CD, die man unbedingt kennen sollte.“ *Pizzicato*

„Dies sind durchweg mitreißende und glutvolle Interpretationen. Sollte es sich dabei um den Beginn eines Nielsen-Zyklus handeln, hätte dieser, bei gleichbleibender Qualität, durchaus das Zeug zur Referenz!“ *klassik-heute.de*

'This first instalment of a full set of the Nielsen symphonies suggests it could be very special: the performances have an irresistible momentum.' *The Guardian*

Symphony No. 1, Op. 7 · Symphony No. 3, 'Sinfonia espansiva', Op. 27
BIS-2048 SACD – released in December 2014

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: June 2014 at the Stockholm Concert Hall, Sweden
Producer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)
Sound engineer: Marion Schwebel (No. 2) and Thore Brinkmann (No. 6) (Take5 Music Production)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Hans Kipfer
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © David Fanning 2014
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo: © Juan Hitters
Back cover photo: © Jan-Olav Wedin
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2128 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.

SAKARI ORAMO



BIS-2128