



STENHAMMAR

SERENADE | EXCELSIOR!

INTERLUDE FROM 'THE SONG'

ROYAL FLEMISH PHILHARMONIC
CHRISTIAN LINDBERG

STENHAMMAR, WILHELM (1871–1927)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | EXCELSIOR! symphonic overture, Op. 13 (1896) | 13'50 |
| 2 | MELLANSPEL ur SÅNGEN, Op. 44 (1921) | 6'14 |
| | INTERLUDE from THE SONG | |
| | <i>Molto adagio, solenne</i> | |
| | SERENADE IN F MAJOR, Op. 31 (1914/19) | 37'16 |
| 3 | I. Overtura. <i>Allegro</i> | 6'49 |
| 4 | II. Canzonetta. <i>Tempo di valse, un poco tranquillo</i> | 5'54 |
| 5 | III. Scherzo. <i>Presto</i> | 7'40 |
| 6 | IV. Notturmo. <i>Andante sostenuto</i> | 7'40 |
| 7 | V. Finale. <i>Tempo moderato</i> | 9'00 |

TT: 58'19

ROYAL FLEMISH PHILHARMONIC

MARTA SPARNINA *leader*

CHRISTIAN LINDBERG *conductor*

It is said that the composer **Wilhelm Stenhammar** (1871–1927) began every work day by asking himself ‘What is a note?’ Behind this constant return to a sort of Cartesian origin we can discern a sharp musical intellect, capable of great things but also with a certain inclination towards crushingly severe self-criticism. The history of Stenhammar’s œuvre testifies to both of these aspects – sometimes combining artistic triumph and disappointment in the same piece of music. *Florez and Blanzeflor*, the work of a precocious youth, caused a sensation, as did his début as soloist – aged just over twenty – in his own First Piano Concerto with the Berlin Philharmonic Orchestra.

The concert overture *Excelsior!*, completed in September 1896, was first performed on 28th December of that year by the Berlin Philharmonic Orchestra, conducted by Arthur Nikisch, while the orchestra was on tour in Copenhagen. The première was not, however, a great success. Stenhammar’s disappointment can be felt in a letter to the publisher Henrik Hennings: ‘I think that you are all correct, that the piece does not live up to what you have the right to expect from me and from its title.’ Nonetheless Stenhammar chose *Excelsior!* when he first conducted Kungliga Hovkapellet (the Royal Swedish Orchestra) on 16th October 1897. On this occasion, too, the work did not make much impression. The best-known and most feared of Stockholm’s music critics, Wilhelm Peterson-Berger, praised its ‘technical construction and instrumentation’, but felt that Stenhammar was not speaking his native tongue: ‘This is German’. Stenhammar, however, wrote to Hennings that ‘the piece is good, much better than I had thought’; perhaps his opinion was affected by the fact that the orchestra ‘played with much more understanding than the Berliners had done’.

After that, Stenhammar made no effort to have the overture played again. It was performed on just one further occasion – in Gothenburg in 1908 – before disappearing from the repertoire completely for more than seventy years. The reason for this is not entirely clear, but Peterson-Berger was undeniably right when he wrote that

the piece is rooted in German culture; even its genre, the concert overture, was in the tradition of Mendelssohn and Schumann. The work's programme also has a German background: 'excelsior' means 'higher' or 'upwards', and alludes to human striving towards loftier goals, and the struggle against baser instincts – the central theme of Goethe's *Faust*. As a student in Berlin, Stenhammar had attended a theatre performance of *Faust*; he had bought and assiduously read Goethe's complete works. In the score of *Excelsior!* a few lines from *Faust* are quoted as a motto (here in Anna Swanwick's English translation):

But 'tis our inborn impulse, deep and strong,
Upwards and onwards still to urge our flight,
When far above us pours its thrilling song
The sky-lark, lost in azure light,
When on extended wing amain
O'er pine-crown'd height the eagle soars,
And over moor and lake, the crane
Still striveth towards its native shores.

Perhaps Stenhammar simply did not allow himself the time to reflect on the overture's qualities, or to worry about its place in the orchestral repertoire, but chose to move on towards new, more ambitious goals. For example his Stockholm Exhibition Cantata from the summer of 1897, to a text by the poet Carl Snoilsky, attracted considerable attention and was a solid success. Just a few years later, however, the Stockholm première of Sibelius's Second Symphony triggered a serious crisis. The grandeur and profoundly individual quality of the Finnish composer's work caused Stenhammar to lose heart completely. The Symphony in F major that he had just completed was withdrawn 'for revision'. It was not until 1915 that another symphony by Stenhammar was performed – and, even though it is commonly referred to as 'Symphony No. 2', the composer himself referred to it only by its key, G minor.

In the early 1920s, when Stenhammar started work on the cantata *Sången* (*The Song*) for the 150th anniversary of the Royal Swedish Academy of Music, he considered titles such as ‘Sinfonia Vocale’ or ‘Symphony for Voices and Orchestra’ before eventually settling on *Sången*, with the subtitle ‘A Symphonic Cantata’. If his self-confidence had been greater, this work’s *de facto* status as his third symphony could have been confirmed by the allocation of a number.

Sången is a large-scale work, more than half an hour long, including demanding parts for four soloists and large adult choir as well as a children’s or youth choir – in fact, after the first performance, one reviewer compared it to Mahler’s Eighth Symphony. Ture Rangström – who, at Stenhammar’s suggestion, was chosen as the librettist – did not mention the Academy of Music in his text, a surprising omission in a jubilee cantata. Instead, its main themes were the apotheosis of the song, nature, and nature’s influence on the human mind. Rangström’s language is flamboyant, even bombastic, emotional bordering on pathos. ‘He really does make a meal of it’, Stenhammar complained in a letter from 1921. Nonetheless, the ambitious text gave the cantata a more general relevance, and made its origins as an occasional piece less conspicuous.

Sången consists of two parts. The first begins with an invocation to song, to the homeland and to life. The music here is among the most dramatic that Stenhammar ever composed. The second part originally bore the title ‘Inno’ – hymn. Both formally and in terms of content it is less complicated; the text’s progression from darkness into light, from stern invocation to song of jubilation, inspired Stenhammar to compose the second part in what he called a ‘Handelian’ style. As a much-needed contrast between these two powerful vocal movements Stenhammar composed an orchestral introduction to Part Two, a brief *Adagio* that is referred to in the score as an ‘Interludio’. Compared to the dramatic vocal polyphony that surrounds it, the texture here is considerably simpler, and the breathing is more measured. The atmosphere is solemn, almost sacred. The piece has often been compared with the

smouldering brass chorales in Bruckner's slow movements, even if the Interlude's dimensions are considerably more modest.

Even if *Sången* made a strong impression at its première in December 1921, Stenhammar's cantata has rarely been performed since then – primarily on account of the large instrumental and vocal resources it requires. By contrast the Interlude, played separately, soon became one of Stenhammar's most frequently performed and most popular repertoire pieces.

The Interlude from *Sången* shares its position as one of the central pieces in the Swedish concert repertoire with the **Serenade in F major**. At first, however, this was by no means self-evident. In fact, after its first performance in 1914, the Serenade shared the fate of the F major Symphony, becoming a work that was 'withdrawn for revision'.

Like many other northerners of the time, Stenhammar regarded Italy as a sort of Arcadian dream land of almost mythical stature. In 1907 the dream became a reality; Stenhammar was given the opportunity to fall under the spell of Florence at carnival time. In a letter home, to the composer Olallo Morales, he wrote: 'I hope that a new orchestral work – a sort of Florentine dithyramb to spring, or whatever it might be – will sing clearly in my mind.' The work was planned without delay, but was then put aside. 'I know so well how I want it, yet at the same time I don't know at all. I wanted to write so beautifully and tenderly about the South, as only a Northerner is able to. But I don't know if I can.'

In 1912 Stenhammar took up the idea again – around the same time that he was starting work on his G minor Symphony, a work that in many respects could hardly be more different. The Serenade was first performed by the Royal Swedish Orchestra on 30th January 1914 as part of an all-Stenhammar concert, conducted by the composer. On that occasion the piece was not a success, and it was subsequently withdrawn. In a catalogue of his works from 1918, the Serenade is grouped together with *Excelsior!*, the F major Symphony and the String Quartet in F minor as 'pub-

lily performed but unpublished'. As early as the following year, however, there was another performance of the Serenade – now in its revised form – by the Gothenburg Orchestra Society. The first and last movements, originally in E major and the source of significant technical problems for the Royal Swedish Orchestra's players, had been transposed to F major, which now became the work's main key. The original second movement – entitled *Reverenza*, and marked *Tempo di Minuetto* – was removed, and the scherzo was rewritten in 6/8 instead of 3/8 for reasons of performability. This new five-movement version, premièred on 3rd March 1919, was a great success, almost a new breakthrough for the composer.

In a letter to Morales (who by then had become secretary of the Royal Swedish Academy of Music) from 1920, Stenhammar commented on his Serenade in the context of a planned performance in Stockholm, and requested that the movements should be grouped as follows:

Overtura

Canzonetta – Scherzo – Notturmo

Finale

– in other words, forming three main sections. The symmetry of this arrangement is so striking that it is almost hard to believe that anything other than a complete performance could be acceptable. But, according to the composer Kurt Atterberg, Stenhammar indicated verbally that the number and order of movements played could be varied to suit the circumstances. During the 1940s and 1950s it became almost commonplace to play abbreviated versions with two or three movements, even if Stenhammar himself had never performed the piece in this way.

In the letter to Morales, Stenhammar insisted on the use of the Italian spelling for the first movement's title: *Overtura*. 'Behind the traditional movement titles there lies in the case of this work a veiled hint of a programme. It isn't just the titles that are Italian.' The opening tempo marking is unusual – *Allegroissimo* is a super-

lative form of *Allegro*, but is not a conventional indication for a faster tempo. The literal meaning of the word ‘allegro’ is ‘happy’ or ‘cheerful’, so perhaps Stenhammar’s marking can be interpreted as ‘with the greatest happiness’. The rich variety of nuances and shades that Stenhammar achieves by means of inventive instrumental combinations is almost overwhelmingly colourful and ingenious – despite the fact that the orchestra is not especially large, indeed no larger than Mendelssohn or Beethoven might have used.

Sometimes the title of the second movement, *Canzonetta*, has been seen in the light of definitions found in musical dictionaries, which generally explain the sixteenth-century use of the term. This is completely misguided; the meaning alluded to is rather the much freer nineteenth-century one: ‘a short, melodious piece’. The most famous canzonetta in this sense is possibly the one in Tchaikovsky’s Violin Concerto. The scherzo has the atmosphere of a nocturnal bacchanale; Stenhammar wrote to Morales that this movement might equally well have been called *Intermezzo fantastico* or *selvaggio*, ‘wild intermezzo’.

It has often been regarded as paradoxical that the fourth movement, *Notturmo*, despite all its supposed Florentine inspiration, sounds like such an accurate and atmospheric depiction of a Nordic summer night. If we take into account Stenhammar’s own perspective, however, the paradox becomes only illusory: the subject may be a perfumed Italian summer night, but the composer is a Northerner looking back on it from his homeland and transforming his memories into music.

The finale – which ranks alongside the *Overtura* and scherzo as one of the most symphonic movements in the Serenade – is an elaborate conclusion, perhaps an aubade to follow the middle movements’ atmospheric depictions of a sleepless night. The music is fresh and lively, and passes through a series of powerful surges, the strongest of which has a chromatically rising line, supported by pedal timpani – at that time a relatively new instrument, which would soon be put to use as an effective modern instrumental effect by composers such as Bartók.

It would have been possible to round off the work with another culmination, in major-key splendour from the entire orchestra. But Stenhammar chose another way: the music dies away, without any slackening of tempo. The ending is concise, alert and unassuming.

© *Tomas Block 2014*

A modern and stylistically flexible symphony orchestra, the **Royal Flemish Philharmonic** demonstrates an artistic flair which allows for a variety of styles – from classical to contemporary – in a historically authentic manner. Its chief conductor, Edo de Waart, is responsible for the orchestra's main repertoire. He works in close co-operation with principal conductor Philippe Herreweghe, who makes use of his specific background in (pre-)Romantic music. Martyn Brabbins is principal guest conductor.

Thanks to its own series of concerts in large venues, the Royal Flemish Philharmonic occupies a unique position in Flanders. The orchestra has earned itself a recurring place on the annual programmes of De Roma and deSingel in Antwerp, the Centre for Fine Arts in Brussels, de Bijloke Music Centre in Ghent and the Bruges Concertgebouw.

The Royal Flemish Philharmonic has also made guest appearances in major international concert halls such as the Musikverein and Konzerthaus in Vienna, the Festspielhaus in Salzburg, the Amsterdam Concertgebouw, the Suntory Hall in Tokyo, the Philharmonies of Cologne and Munich, the Alte Oper in Frankfurt, the Palace of Art in Budapest and the National Grand Theatre of Beijing. International concert tours in various European countries and Japan are a regular feature of the orchestra's annual schedule.

For further information, please visit www.royalflemishphilharmonic.be

Alongside his activities as a soloist and composer, **Christian Lindberg** is the principal conductor of the Arctic Philharmonic Orchestra, besides guest-conducting orchestras such as the Rotterdam Philharmonic Orchestra, Giuseppe Verdi Symphony Orchestra of Milan, Swedish Radio Symphony Orchestra, Stuttgart Radio Symphony Orchestra, Danish National Symphony Orchestra, Helsinki Philharmonic Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra and Simón Bolívar Symphony Orchestra. Lindberg has also held the posts of principal conductor with the Swedish Wind Ensemble (2005–12) and the Nordic Chamber Orchestra. Previous recordings with Christian Lindberg conducting the Nordic Chamber Orchestra, Swedish Wind Ensemble and Arctic Philharmonic Orchestra have received outstanding reviews and international awards. This also applies to the first instalments in Lindberg's ongoing completion of BIS Records' series of the symphonies by Allan Pettersson with the Norrköping Symphony Orchestra, for instance in *Gramophone*, whose reviewer remarked that Lindberg's 'affinity with Pettersson's idiom is manifest with each succeeding recording'.

Legenden säger att tonsättaren **Wilhelm Stenhammar** (1871–1927) inledde varje arbetsdag med att ställa sig frågan ”Vad är en ton?” Bakom detta ständiga återvändande till ett slags kartesiansk nollpunkt anar man ett skarpt musikerintellekt, kapabelt till stordåd men också med en viss benägenhet för en förkrossande sträng självkritik. Historien om Stenhammars produktion innehåller båda delarna, ibland med konstnärlig triumf och besvikelse sammanflätade i samma musikstycke. *Florez och Blanzefflor*, komponerad av en brådmogen yngling, skapade sensation, likaså Stenhammars debut något över 20 år gammal som solist i sin egen första pianokonsert med Berlins filharmoniska orkester.

Konsertuvertyren *Excelsior!*, fullbordad i september 1896, uruppfördes av Berlin-filharmonikerna dirigerade av Arthur Nikisch under en turné i Köpenhamn 28 december 1896. Uruppförandet blev dock ingen större framgång. Stenhammars besvikelse märks i ett brev till förläggaren Henrik Hennings: ”Jag tror nog att Ni alla ha rätt, att stycket inte motsvarar det man har rätt att fordra av mig och av titeln.” Trots detta tog Stenhammar upp *Excelsior!* då han debuterade som dirigent för Kungliga Hovkapellet 16 oktober 1897. Inte heller vid denna konsert slog verket riktigt an. Den mest kände, och fruktade, av Stockholms musikkritiker, Wilhelm Peterson-Berger, berömde visserligen den ”tekniska konstruktionen och instrumenteringen” men ansåg att Stenhammar inte talade sitt modersmål: ”Detta är tyska.” Stenhammar skrev dock till Hennings att ”stycket är bra, bra mycket bättre än jag trodde” – kanske hans omdöme påverkades av att orkestern ”spelade med bra mycket större förståelse än vad de Berlinske gjorde”.

Efter detta gjorde Stenhammar inga ansträngningar för att få uvertyren spelad igen. Den framfördes bara en gång till, år 1908 i Göteborg, för att därefter försvinna helt från repertoaren i mer än 70 år. Orsaken är inte alldeles klar, men Peterson-Berger hade onekligen rätt i att stycket är förankrat i tysk kultur, redan genom sin genre: konsertuvertyr i traditionen efter Mendelssohn och Schumann. Verkets program har också tysk bakgrund. *Excelsior* betyder ”högre” eller ”mot höjden”, och

syftar på mänsklig strävan mot högre mål, i kamp mot lägre drifter, det centrala temat i Goethes *Faust*. I Berlin som student hade Stenhammar upplevt *Faust* som teaterföreställning, och köpt och flitigt läst Goethes samlade verk. I partituret till *Excelsior!* citeras några rader ur *Faust* som motto, här i Viktor Rydbergs översättning:

Dock kan envar en medfödd längtan märka
att upp och fjärran hän han vill,
när över sig han hör, hur vårens lärka
oskönjelig i rymden slår sin drill,
när bredda vingar örnen häva
högt över tallkrönt stupas rand
och tranan ses mot hemmet sväva
ut över hav, ut över land.

Möjligen gav sig Stenhammar helt enkelt inte tid att mer begrunda uvertyrens kvaliteter eller bekymra sig om dess plats i orkesterrepertoaren, utan valde att gå vidare mot nya, större mål. Kantaten till Allmänna konst- och industriutställningen sommaren 1897, till text av diktaren Carl Snoilsky, skapade till exempel stor uppmärksamhet och blev en gedigen framgång. Men bara några år senare förorsakade Stockholmspremiären på Sibelius' andra symfoni en djup kris. Storslagenheten och den djupt personliga egenarten i den finske tonsättarens verk fick Stenhammar att fullständigt mista modet. Den symfoni i F-dur han själv just fullbordat drogs in, "för omarbetning". Det dröjde ända till 1915 innan en ny symfoni av Stenhammar spelades, och även om den brukar kallas "Symfoni nr 2" betecknade tonsättaren den bara med tonart – g-moll.

Då Stenhammar i början av 1920-talet arbetade med kantaten *Sången* till Kungliga Musikaliska Akademiens 150-årsjubileum övervägde han titlar som "Sinfonia Vocale" eller "en symfoni för röster och instrument" innan han fastnade för *Sången*, med undertiteln *En symfonisk kantat*. Hade hans självförtroende bara varit något

starkare, hade detta verks ställning som hans tredje symfoni kunnat bekräftas genom numrering.

Sången är ett stort verk, över en halvtimme långt, med krävande partier för fyra solister, stor kör och barn- eller ungdomskör – faktum är att en recensent efter uruppförandet associerade till Mahlers åttonde symfoni. Ture Rangström, som på Stenhammars förslag utsetts till textförfattare, nämnde inte Musikaliska Akademien i librettot, något som kanske legat nära till hands i en festkantat. Huvudteman blev istället sångens apoteos, och naturen och naturens inverkan på människosinnet. Rangströms språk är översvallande för att inte säga svulstigt, känslofullt på gränsen till patetiskt. ”Han tar ju munnen så förbaskat full” beklagade sig Stenhammar i ett brev 1921. Men samtidigt blev kantatens giltighet mer allmän, dess status av tillfällighetsverk mindre påfallande, genom denna anspråksfulla text.

Sången består av två delar. Den första inleds med en åkallan till sången, till hemlandet, och till livet. Musiken är här bland det mest dramatiska Stenhammar någonsin komponerade. Andra delen hade ursprungligen titeln ”Inno” – Hymn. Den är både innehållsmässigt och formellt mer okomplicerad, i det texten går från mörker till ljus, från kärv åkallan till jubelsång. Texten gav Stenhammar impulsen att komponera andra delen i vad han kallade ”Händelstil”. Som välbehövlig kontrastverkan mellan dessa två väldiga vokalsatser, komponerade Stenhammar en orkesterintroduktion till del 2, ett kort *adagio* som i partituret betecknades som ”Interludio”. I motsats till den dramatiska vokalpolyfoni som omger den är fakturen betydligt enklare, och andhämtningen lugnare. Stämningen är högtidlig, närmast sakral. Många har associerat till de mässingsglödande koralerna i Bruckners långsamma satser – låt vara att detta mellanspels dimensioner är betydligt blygsammare.

Även om *Sången* gjorde ett starkt intryck vid uruppförandet i december 1921, kom Stenhammars symfoniska kantat därefter att spelas sällan – främst på grund av de stora instrumentala och vokala resurser som krävs. Spelat separat blev däremot

Mellanspelet snart ett av Stenhammars flitigast spelade och mest omtyckta reper-toarstycken.

Denna rang av central svensk konsertrepertoar delar Mellanspelet ur *Sången* med **Serenad i F-dur**. Men detta var till att börja med ingen självklarhet. Efter uruppförandet 1914 delade faktiskt Serenaden F-dursymfonins öde som ”indragen och under omarbetning”.

Liksom för många samtida nordbor framstod Italien för Stenhammar som ett slags arkadiskt drömland av närmast mytiska dimensioner. År 1907 blev drömmen verklighet; Stenhammar fick möjlighet att låta sig berusas av stämningarna under karnevalstid i Florens. I ett brev hem, till tonsättaren Olallo Morales, skrev han: ”jag hoppas att ett nytt orkesterstycke, ett slags florentisk vårdityramb, eller vad det kan bli, ska sjunga sig klar i min hjärna”. Stycket planlades ganska omgående, men lades åt sidan. ”Jag vet så väl hur jag vill ha det, och ändå vet jag inte alls. Jag ville dikta så vackert och vekt om södern som endast en nordbo kan. Men inte vet jag om *jag* kan det.”

År 1912 tog Stenhammar upp idén igen, intressant nog parallellt med att han påbörjade g-mollsymfonin, som på många sätt utgör en fullständig motsats. Serenaden uruppfördes av Hovkapellet 30 januari 1914, vid en konsert med enbart musik av Stenhammar, dirigerad av tonsättaren själv. Stycket blev alltså ingen framgång vid detta tillfälle, och drogs tillbaka av tonsättaren. I en verkförteckning 1918 grupperades Serenaden tillsammans med *Excelsior!*, F-dursymfonin och stråckkvartetten i f-moll som ”offentligt framförda, men ej tryckta”. Men redan året efter kom ett nytt uruppförande, denna gång i Göteborgs orkesterförening, av Serenaden i reviderad form. Första och sista satserna, ursprungligen i E-dur och en källa till stora tekniska problem för Hovkapellets musiker, hade transponerats till F-dur, vilket nu blev verkets huvudtonart. Styckets ursprungliga andrasats – *Reverenza*, med beteckningen *Tempo di Minuetto* – ströks, och Scherzot skrevs om från 3/8 till 6/8 av rent speltekniska skäl. Denna nya femsatsiga version, uruppförd 3 mars

1919, blev en stor framgång; närmast ett nytt genombrott för sin upphovsman.

I ett brev från 1920 till Morales, som nu var sekreterare i Musikaliska Akademien, kommenterade Stenhammar sin Serenad med anledning av ett kommande framförande i Stockholm. Han bad om att satserna i programmet skulle grupperas som

Overtura

Canzonetta – Scherzo – Notturmo

Finale

alltså som tre huvuddelar. Symmetrin i denna plan är så välavvägd att det nästan är svårt att tro att något annat än kompletta framföranden kunde vara godtagbara. Men enligt Kurt Atterberg hade Stenhammar muntligen meddelat att man kunde framföra endast så många satser som man varje gång önskade, i den ordningsföljd man fann lämpligast. Under 1940- och 50-talen blev det närmast gängse att spela förkortade versioner med två eller tre satser, även om Stenhammar själv aldrig styckade upp verket på detta sätt.

I brevet till Morales insisterade Stenhammar på den italienska formen av titeln för första satsen – *Overtura*. ”Bakom de traditionella satstitlarna ligger i detta fall en förstukken antydning till ett program. Det är inte bara titlarna som är italienska.” Den inledande tempobeteckningen är ovanlig – *Allegro* är en förstärkning av *Allegro*, men är ingen konventionell beteckning för högre tempo. Som bekant betyder *allegro* bokstavligen ”glad” eller ”munter” – kanske ska den uttolkas som ”med största glädje”. Rikedomerna av nyanser och schatteringar som Stenhammar utviner genom fantasirika instrumentkonstellationer är närmast överväldigande färgglad och infallrik. Detta trots att orkestern inte alls är särskilt stor – inte större än Mendelssohns eller Beethovens orkester.

Många har sökt förbinda andra satsens titel, *Canzonetta*, med definitioner i musiklexika, som oftast definierar termens användning på 1500-talet. Detta blir

fullständigt missvisande – det är en betydligt öppnare 1800-talsdefinition som åsyftas: ett ”litet melodiskt stycke”. Den mest berömda canzonettan i denna bemärkelse finns kanske i Tjakovskijs violinkonsert. Scherzot har en stämning av nattlig backanal över sig – Stenhammar skrev till Morales att denna sats lika gärna kunnat få namnet *Intermezzo fantastico* eller *selvaggio*, ”vilt intermezzo”.

Många har funnit en paradox i att fjärde satsen, *Notturmo*, trots all förment florentisk inspiration tycks vara en så träffsäker och stämningssmättad skildring av en nordisk sommarnatt. Paradoxen är dock endast skenbar, om man beaktar Stenhammars perspektiv som upphovsman – ämnet må vara en doftrik italiensk sommarnatt, men komponisten är en nordbo, som från sitt hemland ser tillbaka och diktat om sina reseminnen.

Finalen, tillsammans med uvertyren och scherzot kanske de mest symfoniska satserna i verket, är en genomarbetad avslutning, kanske en morgonstämning efter mellansatsernas stämningsskildringar av en vaknatt. Musiken är frisk och livlig och går genom en rad mäktiga stegringar – den största av dem med en kromatiskt stigande linje understruken av de vid denna tid relativt nya pedalpukorna, som snart exempelvis Bartók skulle ta i bruk som en verkningsfull modern instrumentations-effekt.

En möjlig avslutning hade varit ännu en kulmination i praktfull dur i hela orkestern. Stenhammar väljer dock en annan väg: musiken dör bort, utan att tempot mattas. Avslutningen är koncis, kvick och lågmäld.

© *Tomas Block* 2014

Kungliga Flamländska Filharmonikerna är en modern orkester med en stilmässig mångsidighet som tillåter den att på ett autentiskt sätt framföra en bred repertoar – från klassisk musik till samtida. Dess chefsdirigent Edo de Waart ansvarar för orkesterns huvudsakliga repertoar, och arbetar i nära samarbete med förste dirigenten Philippe Herreweghe, vars bakgrund inom den (för-)romantiska musiken

kommer orkestern till särskild användning. Förste gästdirigent är Martyn Brabbins.

Genom orkesternas egna konsertserier har de Kungliga Flamländska Filharmonikerna erövrat en unik position i Flandern, där den är en stående gäst i konsertkalendrarna hos De Roma och deSingel i Antwerpen, BOZAR i Bryssel, de Bijloke i Gent och Concertgebouw i Brygge. Utanför det egna landet har orkestern även gästat viktiga internationella konserthus såsom Wiens Musikverein och Konzerthaus, Festspielhaus i Salzburg, Concertgebouw i Amsterdam, Suntory Hall i Tokyo, Filharmonierna i Köln och München, Frankfurts Alte Oper och det Nationella centret för scenkonst i Beijing. Internationella konsertturnéer till olika europeiska länder samt till Japan är återkommande inslag i orkesternas säsongsprogram.

För mer information besök gärna www.royalflemishphilharmonic.be

Vid sidan av sina uppdrag som trombonsolist och kompositör är **Christian Lindberg** chefsdirigent och konstnärlig rådgivare för den nyetablerade Nordnorsk Symfoniorkester, förutom talrika uppdrag som gästdirigent med orkestrar såsom Rotterdams filharmoniska orkester, Giuseppe Verdis symfoniorkester Milano, de svenska och danska radiosymfonikerna, Stuttgartradions symfoniorkester, Helsingfors filharmoniska orkester, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Kungliga Filharmonikerna och Simón Bolívars symfoniorkester. Christian Lindbergs inspelningar som dirigent med Nordiska kammarorkestern, Stockholms Läns Blåsarsymfoniker och Nordnorsk Symfoniorkester har väckt internationell uppmärksamhet, något som även gäller hans inspelningar med Norrköpings symfoniorkester i det gemensamma projektet med att slutföra serien med Allan Petterssons symfonier på BIS. Den senaste av dessa, med Symfoni nr 9, prisades av bland annat den franskspråkiga musiksajten ResMusica.com vars recensent skrev: "Denna nya inspelning kan liknas vid en uppenbarelse... den detaljrikedom som Lindberg hämtar fram ur detta komplexa partitur måste upplevas."

Der Legende nach begann der Komponist **Wilhelm Stenhammar** (1871–1927) jeden Arbeitstag mit der Frage „Was ist ein Ton?“ Hinter dieser ständigen Rückkehr an so etwas wie einen kartesischen Nullpunkt erahnt man einen scharfen Musikerintellekt, zu Großem fähig, aber auch verbunden mit einer gewissen Gefahr zu zerstörerisch strenger Selbstkritik. Die Geschichte von Stenhammars Werk beinhaltet beides, wobei künstlerischer Triumph und Enttäuschung manchmal in ein und demselben Musikstück zusammentrafen. *Florez och Blanze-flor*, komponiert von einem frühreifen Jüngling, wurde eine Sensation, ebenso Stenhammars Debüt als gerade 20jähriger Solist in seinem eigenen ersten Klavierkonzert mit den Berliner Philharmonikern.

Die Konzertouvertüre *Excelsior!*, im September 1896 vollendet, wurde am 28. Dezember 1896 von den Berliner Philharmonikern unter Arthur Nikisch während einer Tournee in Kopenhagen uraufgeführt. Die Aufführung war jedoch kein größerer Erfolg. Stenhammars Enttäuschung wird in einem Brief an den Verleger Henrik Hennings deutlich: „Ich glaube, Ihr alle habt Recht, das Stück entspricht nicht dem, was man von mir und dem Titel erwarten könnte.“ Trotzdem holte Stenhammar *Excelsior!* noch einmal hervor, als er am 16. Oktober 1897 als Dirigent der Königlichen Hofkapelle debütierte. Aber auch bei diesem Konzert blieb der Erfolg aus. Der bekannteste und am meisten gefürchtete Stockholmer Musikkritiker Wilhelm Peterson-Berger rühmte zwar die „technische Konstruktion und Instrumentation“ des Werkes, fand aber, dass Stenhammar nicht seine Muttersprache sprach: „Das hier ist deutsch.“ Stenhammar schrieb jedoch an Hennings, das Stück sei „gut, so viel besser, als ich dachte“ – vielleicht lag es daran, dass das Orchester „mit so viel mehr Verständnis spielte, als die Berliner es taten“.

Danach bemühte sich Stenhammar nicht weiter, die Ouvertüre noch einmal zur Aufführung zu bringen. Sie wurde nur noch einmal gespielt, 1908 in Göteborg, bevor sie für mehr als 70 Jahre ganz aus den Spielplänen verschwand. Warum, ist nicht so ganz klar – aber Peterson-Berger hatte durchaus recht in der Behauptung,

das Stück sei in der deutschen Kultur verankert, allein schon durch die Wahl des Genres Konzertouvertüre in der Tradition Mendelssohns und Schumanns. Auch das Programm des Werkes hat einen deutschen Hintergrund. „Excelsior“ bedeutet „höher“ oder „hinauf“ und bezieht sich auf das menschliche Streben nach höheren Zielen im Kampf gegen niedere Kräfte, das zentrale Thema in Goethes *Faust*. Als Student in Berlin hatte Stenhammar *Faust* im Theater gesehen, außerdem hatte er Goethes gesammelte Werke erstanden und studiert. In der Partitur zu *Excelsior!* werden einige Zeilen aus dem *Faust* als Motto zitiert:

Doch ist es jedem eingeboren,
dass sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
wenn über uns, im blauen Raum verloren,
ihr schmetternd Lied die Lerche singt,
wenn über schroffen Fichtenhöhen
der Adler ausgebreitet schwebt,
und über Flächen, über Seen
der Kranich nach der Heimat strebt.

Möglicherweise hatte Stenhammar seinen Blick in den kommenden Jahren aber einfach nach vorne gerichtet. Die Kantate für die öffentliche Kunst- und Industrieausstellung im Sommer 1897, zu einem Text des Dichters Carl Snoilsky, erregte zum Beispiel große Aufmerksamkeit und wurde ein solider Erfolg. Nur wenige Jahre später verursachte jedoch die Stockholmer Premiere von Sibelius' zweiter Symphonie eine tiefe Schaffenskrise. Die Großartigkeit und tiefe persönliche Eigenart des Werkes des finnischen Komponisten nahm Stenhammar allen Mut. Die Symphonie in F-Dur, die er gerade vollendet hatte, zog er „zur Umarbeitung“ zurück. Erst 1915 wurde eine neue Symphonie von Stenhammar gespielt; und obwohl sie generell „Symphonie Nr. 2“ genannt wird, bezeichnete der Komponist sie nur mit der Tonart – g-moll.

Als Stenhammar zu Beginn der 1920er Jahre an der Kantate *Sången* (*Das Lied*), die zum 150jährigen Jubiläum der Königlichen Musikakademie entstand, arbeitete,

dachte er zunächst an Titel wie „Sinfonia Vocale“ oder „eine Symphonie für Stimmen und Instrumente“, bevor er sich für *Sången. Eine symphonische Kantate* entschied. Wenn sein Selbstvertrauen nur etwas größer gewesen wäre, hätte die Stellung dieses Werks als seine dritte Symphonie durch Nummerierung bestätigt werden können.

Sången besteht aus zwei großen Teilen mit anspruchsvollen Rollen für vier Solisten, großen Chor und Kinder- oder Jugendchor – ein Rezensent assoziierte das Werk in der Tat nach der Uraufführung mit Mahlers Achter Symphonie. Ture Rangström, der auf Stenhammars Vorschlag hin als Librettist ausgewählt wurde, erwähnte die Musikakademie nicht im Libretto, was vielleicht naheliegend gewesen wäre in einer Festkantate. Die Hauptthemen waren stattdessen eine Apotheose des Gesangs sowie die Natur und der Einfluss der Natur auf den menschlichen Geist. Rangströms Sprache ist überschwänglich, um nicht zu sagen schwülstig, gefühlsgeladen bis an die Grenze zum Pathetischen. „Er nimmt den Mund so verdammt voll“, beschwerte sich Stenhammar 1921 in einem Brief. Gleichzeitig wurde die Kantate durch diesen anspruchsvolleren Text aber auch allgemeingültiger, ihr Status als Gelegenheitswerk weniger offenkundig.

Der erste Teil beginnt mit einer Anrufung des Gesangs, der Heimat und des Lebens. Die Musik dazu gehört zu dem Dramatischsten, was Stenhammar je komponierte. Der zweite Teil trug ursprünglich den Titel „Inno“ – Hymne. Er ist sowohl inhaltlich als auch formal unkomplizierter; der Text geht von Dunkelheit zu Licht, von spröder Anrufung zu Jubelgesang. Das Libretto inspirierte Stenhammar dazu, diesen zweiten Teil in einem Stil zu komponieren, den er selbst „Händel-Stil“ nannte. Als notwendigen Kontrast zwischen den beiden gewaltigen Vokalsätzen schrieb Stenhammar eine Orchestereinleitung zu Teil 2, ein kurzes *Adagio*, das in der Partitur als „Interludio“ bezeichnet wird. Im Gegensatz zu der dramatischen Vokalpolyphonie, die das Zwischenspiel umgibt, ist die Struktur hier deutlich einfacher, der Puls ruhiger. Die Stimmung ist feierlich, fast sakral. Viele haben sich an

den Messingglanz der Choräle in Bruckners langsamen Sätzen erinnert gefühlt – auch wenn die Dimensionen dieses Zwischenspiels viel bescheidener sind.

Obwohl *Sången* bei der Uraufführung im Dezember 1921 einen starken Eindruck hinterließ, wurde Stenhammars symphonische Kantate danach nur selten gespielt – vor allem wegen der großen instrumentalen und vokalen Ressourcen, die dafür gebraucht werden. Das Zwischenspiel für sich genommen wurde dagegen bald zu einem der meistgespielten und beliebtesten Repertoirestücke Stenhammars.

Auch die **Serenade in F-Dur** gehört inzwischen zum schwedischen Standard-Konzertrepertoire, was ursprünglich gar nicht selbstverständlich war. Nach der Uraufführung 1914 teilte die Serenade sogar das Schicksal der F-Dur-Symphonie als „zurückgezogenes und unter Bearbeitung stehendes“ Werk.

Wie für viele seiner nordeuropäischen Zeitgenossen stellte Italien für Stenhammar eine Art arkadisches Traumland dar, mit fast mythischen Dimensionen. 1907 wurde der Traum Wirklichkeit; Stenhammar erhielt die Gelegenheit, sich von der Karnevalsstimmung in Florenz berauschen zu lassen. In einem Brief nach Hause, an den Komponisten Olallo Morales, schrieb er: „Ich hoffe, dass sich ein neues Orchesterstück, eine Art florentinischer Frühlings-Dithyrambos oder was auch immer, in meinem Kopf fertig singt.“ Das Stück wurde ziemlich bald skizziert, dann aber zur Seite gelegt. „Ich weiß sehr gut, wie ich es haben will, und trotzdem weiß ich es überhaupt nicht. Ich wollte so schön und empfindsam über den Süden schreiben, wie es nur jemand aus dem Norden kann. Aber ich weiß nicht, ob *ich* es kann.“

1912 kam Stenhammar auf seine Idee zurück, interessanterweise gleichzeitig mit dem Beginn der Arbeit an der g-moll-Symphonie, die in vieler Hinsicht das genaue Gegenteil bildet. Die Serenade wurde am 30. Januar 1914 von der Hofkapelle uraufgeführt im Rahmen eines reinen Stenhammar-Konzertes, das der Komponist selbst dirigierte. Das Werk war damals wie gesagt kein Erfolg und wurde vom Komponisten zurückgezogen. In einem Werkverzeichnis von 1918 wurde die

Serenade, zusammen mit *Excelsior!*, der F-Dur-Symphonie und dem Streichquartett in f-moll, gruppiert als „öffentlich aufgeführt, aber nicht gedruckt“. Aber schon im folgenden Jahr fand eine neue Uraufführung statt, diesmal in Göteborg, von der Serenade in revidierter Form. Der erste und der letzte Satz, ursprünglich in E-Dur, was zu großen technischen Problemen für die Musiker der Hofkapelle führte, waren nach F-Dur transponiert worden, nun die Haupttonart des Werkes. Der zweite Satz – *Reverenza*, mit der Bezeichnung *Tempo di Minuetto* – wurde gestrichen und die Taktart des Scherzos aus spieltechnischen Gründen von 3/8 in 6/8 geändert. Diese neue, fünfsätzig Version, am 3. März 1919 uraufgeführt, wurde ein großer Erfolg, fast ein neuer Durchbruch für ihren Urheber.

In einem Brief aus dem Jahr 1920 an Morales, der jetzt Sekretär in der Musikakademie war, erwähnte Stenhammar seine Serenade, da sie bald in Stockholm aufgeführt werden sollte. Er bat, die Sätze im Programm wie folgt zu gruppieren:

Overtura

Canzonetta – Scherzo – Notturmo

Finale

also als drei Hauptteile. Die Symmetrie in diesem Plan ist so durchdacht, dass es schwer fällt zu glauben, etwas anderes als vollständige Aufführungen könnten gutgeheißen werden. Aber laut Kurt Atterberg hatte Stenhammar mündlich mitgeteilt, man dürfe so viele Sätze spielen wie man wolle, auch die Reihenfolge dürfe man selbst wählen. Während der 1940er und 50er Jahre wurde es fast üblich, verkürzte Versionen mit zwei oder drei Sätzen zu spielen, auch wenn Stenhammar selbst das Werk nie auf diese Weise aufteilte.

In dem Brief an Morales bestand Stenhammar auf der italienischen Form des Titels für den ersten Satz – *Overtura*. „Hinter den traditionellen Satztiteln liegt in diesem Fall eine versteckte Andeutung eines Programms. Es sind nicht nur die Titel, die italienisch sind.“ Die einleitende Tempobezeichnung ist ungewöhnlich –

Allegrissimo ist eine Verstärkung von *Allegro*, aber keine konventionelle Bezeichnung für ein schnelleres Tempo. *Allegro* bedeutet bekanntermaßen „fröhlich“ oder „munter“ – vielleicht soll es als „mit größter Freude“ interpretiert werden. Der Reichtum an Nuancen und Schattierungen, den Stenhammar durch fantasievolle Instrumentenkonstellationen erreicht, ist fast überwältigend farbenprächtig und einfallsreich, und das, obwohl das Orchester nicht besonders groß ist – nicht größer als bei Mendelssohn oder Beethoven.

Viele haben versucht, den Titel des zweiten Satzes, *Canzonetta*, mit Definitionen aus Musiklexika zu erklären, die den Ausdruck meistens mit dem Gebrauch im 16. Jahrhundert in Verbindung bringen. Dies führt jedoch in eine völlig falsche Richtung – es geht hier um eine viel offenere Definition des 19. Jahrhunderts, die ein „kleines melodiöses Stück“ bezeichnet. Die bekannteste Canzonetta in diesem Sinn findet sich wohl in Tschaikowskys Violinkonzert. Das Scherzo – laut Stenhammar hätte es ebenso *Intermezzo fantastico* oder *selvaggio*, „wildes Intermezzo“, heißen können – vermittelt die Stimmung eines nächtlichen Bacchusfestes.

Dass der vierte Satz, *Notturmo*, trotz aller vermeintlichen florentinischen Inspiration eine so treffsichere und stimmungsvolle Schilderung einer nordischen Sommernacht zu sein scheint, ist nur scheinbar ein Paradox, wenn man Stenhammars Perspektive als Urheber betrachtet – das Thema mag eine italienische Sommernacht voller Düfte sein, aber der Komponist ist nun einmal ein Mann aus dem Norden, der in seiner Heimat sitzt und auf seine Reiseerinnerungen zurückschaut und sie vertont.

Das Finale, die Ouvertüre und eventuell das Scherzo sind die Sätze des Werkes, die am ehesten einen symphonischen Charakter haben. Der letzte Satz ist ein durchgearbeiteter Abschluss und beschreibt vielleicht die Stimmung am Morgen nach der durchwachten Nacht, die in den Mittelsätzen geschildert wird. Die Musik ist frisch und lebhaft und durchlebt eine Reihe gewaltiger Steigerungen – die größte davon mit einer chromatisch ansteigenden Linie, die von den zu dieser Zeit relativ neuen

Pedalpauken untermalt wird, die beispielsweise Bartók bald in Gebrauch nehmen würde als wirkungsvollen modernen Instrumentationseffekt.

Ein möglicher Abschluss hätte ein weiterer Höhepunkt in prachtvollem Dur mit dem ganzen Orchester sein können. Stenhammar wählt jedoch einen anderen Weg: Die Musik er stirbt, ohne dass das Tempo abnimmt. Der Schluss ist konzentriert, schnell und leise.

© *Tomas Block 2014*

Die **Königliche Philharmonie von Flandern** ist ein modernes und stilistisch flexibles Orchester, dessen künstlerisches Können eine Reihe verschiedener Stilrichtungen – von klassisch zu zeitgenössisch – in einer historisch informierten Art und Weise erlaubt. Sein Chefdirigent Edo de Waart ist für das Hauptrepertoire zuständig. Er arbeitet eng mit dem Ersten Dirigenten Philippe Herreweghe zusammen, der sein besonderes Hintergrundwissen in (vor-)romantischer Musik einbringt. Martyn Brabbins ist Erster Gastdirigent.

Dank seiner eigenen Konzertreihe in großen Konzerthäusern bestreitet das Orchester eine einzigartige Position in Flandern. Es hat sich einen wiederkehrenden Platz auf den jährlichen Programmen des De Roma und deSingel in Antwerpen, des Centre for Fine Arts in Brüssel, des de Bijloke Music Centre in Ghent und des Concertgebouw in Brügge erarbeitet.

Das Orchester hat auch Gastauftritte in bekannten internationalen Konzertsälen wie dem Musikverein und dem Konzerthaus Wien, dem Salzburger Festspielhaus, dem Concertgebouw Amsterdam, der Suntory Hall in Tokio, den Philharmonien in Köln und München, der Alten Oper in Frankfurt, dem Palace of Art in Budapest und dem National Grand Theatre in Peking absolviert. Internationale Tourneen in verschiedene europäische Länder und nach Japan stehen außerdem regelmäßig auf dem Programm.

Weitere Informationen finden Sie auf www.royalflemishphilharmonic.be

Neben seiner Tätigkeit als Solist und Komponist ist **Christian Lindberg** Chefdirigent und Künstlerischer Berater des Arctic Philharmonic Orchestra. Er hat Orchester wie das Rotterdam Philharmonic Orchestra, das Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, das Schwedische Rundfunk-Symphonieorchester, das Radio-Symphonieorchester Stuttgart, das Dänische Nationalorchester, das Helsinki Philharmonic Orchestra, das Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, das Royal Stockholm Philharmonic Orchestra und das Simón Bolívar Symphony Orchestra dirigiert. Lindberg war außerdem Chefdirigent des Swedish Wind Ensemble (2005–12) und des Nordic Chamber Orchestra. Die Aufnahmen mit Christian Lindberg als Dirigent des Nordic Chamber Orchestra, des Swedish Wind Ensemble und des Arctic Philharmonic Orchestra haben hervorragende Kritiken und internationale Auszeichnungen erhalten. Dies gilt auch für die ersten Folgen von Lindbergs Komplettierung der Gesamteinspielung von Allan Petterssons Symphonien mit dem Norrköping Symphony Orchestra bei BIS Records; die Zeitschrift *Gramophone* etwa schrieb, dass Lindbergs „Affinität zu Petterssons Idiom sich in jeder neuen Einspielung manifestiert“.

La légende raconte que le compositeur **Wilhelm Stenhammar** (1871–1927) commençait chaque jour de travail en se posant la question : « Qu'est-ce qu'un ton ? » Ce retour continu à une sorte de zéro cartésien laisse soupçonner un intellect musical aigu, capable de réaliser de grandes choses mais enclin aussi à une sévère autocritique écrasante. L'histoire de la production de Stenhammar renferme les deux côtés de la médaille, avec parfois triomphe et déception artistiques entrelacés dans le même morceau de musique. *Florez et Blanzeflor*, une composition d'un jeune homme précoce, fit sensation, de même que les débuts de Stenhammar au tout début de la vingtaine, comme soliste dans son propre premier concerto pour piano avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin.

Terminée en septembre 1896, l'ouverture de concert *Excelsior!* fut créée par la Philharmonie de Berlin dirigée par Arthur Nikisch au cours d'une tournée à Copenhague le 28 décembre 1896. La création ne remporta pas un grand succès. La déception de Stenhammar se remarque dans une lettre à l'éditeur Henrik Hennings : « Je crois assez que vous avez tous raison, que le morceau ne correspond pas à ce qu'on a le droit d'exiger de moi et du titre. » Malgré cela, Stenhammar mit *Excelsior!* au programme de ses débuts comme chef à la Kungliga Hovkapellet [Orchestre de la cour royale] le 16 octobre 1896. L'œuvre ne fit pas fureur là non plus. Le mieux connu et craint des critiques de Stockholm, Wilhelm Peterson-Berger, fit assurément l'éloge de « la construction technique et de l'instrumentation » mais il trouva que Stenhammar ne parlait pas sa langue maternelle : « C'est de l'allemand. » Stenhammar écrivit pourtant à Hennings : « Le morceau est bon, pas mal mieux que je ne le croyais » – son jugement était peut-être influencé par le fait que l'orchestre « joua avec une compréhension bien supérieure à celle des berlinois. »

Après cela, Stenhammar ne s'efforça plus de faire jouer l'ouverture. Elle ne fut entendue qu'une fois encore, en 1908 à Gothembourg, pour ensuite disparaître totalement du répertoire pendant plus de 70 ans. La raison n'en est pas très claire mais Peterson-Berger avait nettement raison de dire que le morceau est ancré dans

la culture allemande, déjà par son genre : ouverture de concert dans la tradition de Mendelssohn et Schumann. Le programme de l'œuvre a aussi une histoire allemande. «Excelsior» veut dire «plus haut» ou «vers le haut» et se réfère à la recherche humaine des buts élevés, dans la lutte contre des instincts bas, le thème central de *Faust* de Goethe. Etudiant à Berlin, Stenhammar avait vu *Faust* au théâtre, après quoi il avait acheté et lu avec diligence l'intégrale des œuvres de Goethe. On peut lire dans la partition d'*Excelsior!* quelques lignes tirées de *Faust*, ici dans la traduction de Gérard de Nerval :

Cependant il n'est personne au monde
qui ne se sente pressé d'un sentiment profond,
quand, au-dessus de nous, perdue dans l'azur des cieux,
l'alouette fait entendre sa chanson matinale ;
quand, au-delà des rocs couverts de pins,
l'aigle plane, les ailes étendues,
et qu'au-dessus des mers, au-dessus des plaines,
la grue s'élance vers les lieux de sa naissance.

Stenhammar n'a peut-être tout simplement pas pris le temps de considérer plus amplement les qualités de l'ouverture, ou de se soucier de sa place dans le répertoire orchestral, mais choisit plutôt de se diriger vers de nouveaux buts plus importants. La cantate pour l'exposition artistique et industrielle de l'été 1897 par exemple, sur un texte du poète Carl Snoilsky, attira beaucoup d'attention et fut une réussite solide. Mais seulement quelques années plus tard, la première à Stockholm de la Symphonie no 2 de Sibelius provoqua une crise profonde. Stenhammar perdit complètement courage devant la grandeur et la profonde originalité personnelle de l'œuvre du compositeur finlandais. La symphonie en fa majeur qu'il venait juste de terminer fut retirée «pour remaniement». Une nouvelle symphonie de Stenhammar ne fut pas jouée avant 1915 et même si elle est généralement appelée «Symphonie no 2», le compositeur ne la décrivit que par la tonalité – sol mineur.

Au début des années 1920, Stenhammar travaillait sur la cantate *Sången* [*La Chanson*] pour le 150^e anniversaire de l'Académie Royale de Musique et il envisageait des titres comme « Sinfonia Vocale » ou « une symphonie pour voix et instruments » avant de se décider pour *Sången* et le sous-titre « Une cantate symphonique ». S'il avait eu un peu plus d'assurance, il aurait pu consolider le statut de cette œuvre comme sa troisième symphonie en la numérotant ainsi.

Sången est une grande pièce de plus d'une demi-heure, aux parties difficiles pour quatre solistes, grand chœur, ainsi que chœur d'enfants – ou de jeunes ; le fait est qu'après la création, un critique l'associa à la huitième symphonie de Mahler. Ture Rangström qui, à la suggestion de Stenhammar, avait été choisi pour en écrire le texte, ne mentionna pas l'Académie de Musique dans le livret, ce qui aurait peut-être été assez naturel dans une cantate de jubilé. Le thème fut plutôt l'apothéose de la chanson, ainsi que la nature et l'influence de celle-ci sur l'esprit humain. Le langage de Rangström est exubérant pour ne pas dire fleuri, émotionnel à la limite du pathétique. « Il prend les bouchées plus que doubles », se plaignit Stenhammar dans une lettre en 1921. Mais en même temps, la validité de la cantate fut plus générale, son statut d'œuvre d'occasion moins évident grâce à ce texte prétentieux.

Deux parties forment *Sången*. La première commence par une invocation à la chanson, à la patrie et à la vie. La musique est ici parmi ce que Stenhammar a composé de plus dramatique dans sa vie. La seconde partie fut d'abord intitulée « Inno » – Hymne. Son contenu et sa forme sont simples : le texte passe des ténèbres à la lumière, de l'invocation sévère au péan. Le texte poussa Stenhammar à composer la seconde partie dans ce qu'il appela le « Style de Haendel ». Comme contraste nécessaire entre ces deux grands mouvements vocaux, Stenhammar composa une introduction orchestrale à la deuxième partie, un court adagio intitulé « Interludio » dans la partition. Contrairement à la polyphonie vocale dramatique qui l'entoure, sa texture est beaucoup plus simple et la respiration est plus calme. L'atmosphère est solennelle, presque sacrée. Nombreux sont ceux qui ont pensé

aux chorals brûlants des cuivres dans les mouvements lents de Bruckner – les dimensions de cet interlude sont évidemment plus modestes.

Même si *Sången* fit une forte impression à la création en décembre 1921, la cantate symphonique de Stenhammar fut ensuite rarement exécutée – surtout à cause de l'étendue des ressources instrumentales et vocales exigées. Joué séparément, l'interlude devint rapidement un morceau de répertoire des plus souvent exécutés et des mieux aimés.

L'Interlude de *Sången* partage son rang parmi les pièces du répertoire de concert avec la **Sérénade en fa majeur**. Mais ce ne fut pas de l'acquis au début. Après la création en 1914, la Sérénade partagea le sort de la symphonie en fa majeur : « retirée pour remaniement ».

Comme à plusieurs de ses contemporains nordiques, l'Italie semblait, à Stenhammar, une sorte de pays de rêve arcadien aux dimensions presque mytiques. En 1907, le rêve se réalisa ; Stenhammar eut la possibilité de se laisser enivrer par l'atmosphère du carnaval à Florence. Dans une lettre au compositeur Olallo Morales, il écrivit de chez lui : « J'espère qu'un nouveau morceau pour orchestre, une sorte de dithyrambe florentin au printemps, ou ce que cela peut être, chantera clairement dans mon cerveau. » La composition fut projetée presque immédiatement mais mise ensuite de côté. « Je sais si bien comment je la veux et pourtant, je ne sais pas du tout. Je voulais décrire le Sud avec beaucoup de beauté et de tendresse, comme seul un Nordique peut le faire. Mais je ne sais pas si je le peux. »

Stenhammar revint à l'idée en 1912, chose intéressante, parallèlement au début de la symphonie en sol mineur qui, de plusieurs manières, en fait un contraste complet. Sa Sérénade fut créée par l'Orchestre de la Cour Royale le 30 janvier 1914 à un concert consacré à la musique de Stenhammar et sous sa direction. Le morceau ne remporta pas de succès ce jour-là et le compositeur le retira. Dans un catalogue d'œuvres en 1918, la Sérénade fut regroupée avec *Excelsior!*, la Symphonie en fa majeur et le Quatuor à cordes en fa mineur « comme joués en public mais inédits ». Mais l'année

suivante renfermait déjà une nouvelle création, cette fois à l'association orchestrale de Gothenbourg, de la Sérénade dans une forme révisée. Les premier et dernier mouvements, à l'origine en mi majeur et source d'importants problèmes techniques pour les musiciens de l'Orchestre de la Cour Royale, avaient été transposés en fa majeur, la nouvelle tonalité principale de l'œuvre. Le second mouvement original – *Reverenza*, marqué *Tempo di Minuetto* – fut retiré et le Scherzo fut réécrit de 3/8 à 6/8 pour des raisons purement techniques. Créée le 3 mars 1919, cette nouvelle version en cinq mouvements fut un gros succès, presque une nouvelle percée pour son compositeur.

Dans une lettre en 1920 à Morales, maintenant secrétaire à l'Académie de Musique, Stenhammar mentionna sa Sérénade qui devait être jouée prochainement à Stockholm. Il demanda que les mouvements soient regroupés ainsi dans le programme :

Overtura

Canzonetta – Scherzo – Notturmo

Finale,

donc comme trois sections principales. La symétrie dans ce plan est si équilibrée qu'il est presque difficile de croire à autre chose que des exécutions complètes. Mais selon Kurt Atterberg, Stenhammar avait dit qu'on pouvait jouer le nombre voulu de mouvements à chaque exécution, dans l'ordre désiré. Dans les années 1940–50, il était devenu presque normal de jouer des versions de deux ou trois mouvements seulement, même si Stenhammar n'a lui-même jamais haché l'œuvre de cette manière.

Dans la lettre à Morales, Stenhammar a insisté sur la forme italienne du titre pour le premier mouvement – *Overtura*. « Les titres traditionnels des mouvements dissimulent dans ce cas-ci une sorte de programme déguisé. Les titres ne sont pas les seuls à être italiens. » L'indication de tempo d'ouverture est rare – *Allegro* est un renforcement d'*Allegro* mais ce n'est pas une indication conventionnelle de tempo

plus rapide. On sait qu'*allegro* veut dire littéralement « heureux » ou « joyeux » – on pourra peut-être y lire « avec la plus grande joie ». La richesse des teintes et nuances que Stenhammar extrait des nombreuses constellations d'instruments est presque renversante en couleurs et en fantaisie. Et cela bien que les musiciens soient loin d'être très nombreux – l'orchestre n'est pas plus volumineux que celui de Mendelssohn ou de Beethoven.

Plusieurs ont essayé de relier le titre du second mouvement, *Canzonetta*, à des définitions de dictionnaires de musique qui relatent le plus souvent l'utilisation du terme au 16^e siècle. Cela devient tout à fait trompeur – on vise ici la définition beaucoup plus large du 19^e siècle : « un petit morceau mélodieux ». La canzonetta la plus connue dans cette veine se trouve peut-être dans le concerto pour violon de Tchaïkovski. Le scherzo respire l'air d'une bacchanale nocturne – Stenhammar écrivit à Morales que ce mouvement aurait tout aussi bien pu être intitulé *Intermezzo fantastico* ou *selvaggio*, « intermezzo débridé ».

Beaucoup de gens ont vu un paradoxe dans le fait que le quatrième mouvement, *Notturmo*, malgré toute l'inspiration soi-disant florentine, semble être une peinture si juste et évocatrice d'une nuit d'été nordique. En fait, le paradoxe n'existe pas si l'on considère la perspective du compositeur – le sujet peut être une odorante nuit d'été italienne mais Stenhammar est un Nordique qui, de son pays, se rappelle de ses souvenirs de voyage et compose de la poésie.

Le finale, qui se range parmi les mouvements peut-être les plus symphoniques de l'œuvre en compagnie de l'ouverture et du scherzo, apporte une fin élaborée, une sorte d'humeur matinale après les descriptions d'une nuit blanche dans les mouvements intermédiaires. La musique est fraîche et animée et elle traverse plusieurs montées énergiques – dont la plus grande renferme une ligne chromatique montante soulignée par des timbales à pédale, instruments relativement nouveaux à cette époque, que Bartók par exemple devait peu après utiliser comme effet instrumental moderne à grand effet.

Une fin possible aurait pu être un autre sommet en majeur somptueux dans tout l'orchestre. Stenhammar choisit pourtant une autre solution : la musique s'éteint sans que le tempo ralentisse. La fin est concise, rapide et modérée.

© *Tomas Block 2014*

Un orchestre symphonique moderne et au style flexible, la **Philharmonie Royale de Flandre** fait preuve d'un flair artistique qui permet une variété de styles – du classique au contemporain – d'une manière historiquement authentique. Son chef attitré, Edo de Waart, répond du répertoire principal de l'orchestre. Il travaille en étroite collaboration avec le chef principal Philippe Herreweghe qui se bénéficie de son expérience spécifiée en musique (pré)romantique. Martyn Brabbins est principal chef invité.

Grâce à ses propres séries de concerts dans de grandes salles, la Philharmonie Royale de Flandre occupe une position unique dans les Flandres. La formation apparaît régulièrement aux programmes de De Roma et deSingel à Anvers, au Centre des Beaux-Arts à Bruxelles, au Centre de Musique de Bijloke à Gand et au Concertgebouw de Bruges.

La Philharmonie Royale de Flandre a aussi été invitée à jouer dans de grandes salles internationales telles le Musikverein et Konzerthaus à Vienne, le Festspielhaus à Salzbourg, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Suntory Hall à Tokyo, les Philharmonies de Cologne et de Munich, l'Alte Oper à Francfort, le Palais des Arts à Budapest et le Grand Théâtre National de Beijing. L'orchestre fait régulièrement des tournées annuelles internationales dans divers pays d'Europe et au Japon.

Pour plus de renseignements, veuillez visiter www.royalflemishphilharmonic.be

Outre ses activités de soliste et de compositeur, **Christian Lindberg** est principal chef et conseiller artistique de l'Orchestre Philharmonique Arctique. En plus d'être invité à diriger l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre Symphonique

Giuseppe Verdi de Milan, l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Stuttgart, l'Orchestre Symphonique National Danois, l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki, l'Orchestre Philharmonique Royal de Liverpool, l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm et l'Orchestre Symphonique Simón Bolívar entre autres, Lindberg a occupé les postes de chef principal du Swedish Wind Ensemble (2005–12) et de l'Orchestre de Chambre Nordique. Des enregistrements antérieurs avec Christian Lindberg à la tête de l'Orchestre de Chambre Nordique, du Swedish Wind Ensemble et de l'Orchestre Philharmonique Arctique ont reçu des critiques splendides et des prix internationaux. Il en est de même des premières tranches de la série en cours sur BIS Records des symphonies d'Allan Pettersson avec l'Orchestre Symphonique de Norrköping ; le critique de *Gramophone* par exemple écrit que « l'affinité [de Lindberg] avec l'idiome de Pettersson est évidente de disque en disque. »



deSingel, a place of grandeur and adventure

deSingel is an impressive architectural project on the outskirts of Antwerp, designed by Léon Stynen (1899–1990) and Stéphane Beel (b. 1955) and reflecting their passion and respect for the arts. Their brilliant architecture has created a venue where large-scale and experimental projects are brought to fruition in music, theatre, dance and architecture, in performances, concerts and exhibitions, in art education and research. Providing an environment for the contemporary, critical and interdisciplinary canon, deSingel at the same time constitutes a breeding ground for artistic creativity, new trends and insights.

The music on this Hybrid SACD 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: March 2013 at deSingel, Antwerp, Belgium
Producer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)
Sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production)

Equipment: Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation;
B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing: Hans Kipfer
Mixing: Hans Kipfer, Ingo Petry

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Tomas Block 2014
Translations: Andrew Barnett (English); Anna Lamberti (German); Arlette Lemieux-Chen   (French)
Front cover: August Strindberg (1849–1912), *Solnedg  ng* (*Sunset*), 1892. Oil on cardboard. Nationalmuseum, Stockholm (NM 6168)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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

BIS-2058 SACD    &    2014, BIS Records AB,   kersberga.



Royal Flemish Philharmonic
© Alidoor Dellafaille

Royal Flemish
Philharmonic
DEFILHARMONIE

deSingel
Internationale Kunstcampus

BIS-2058