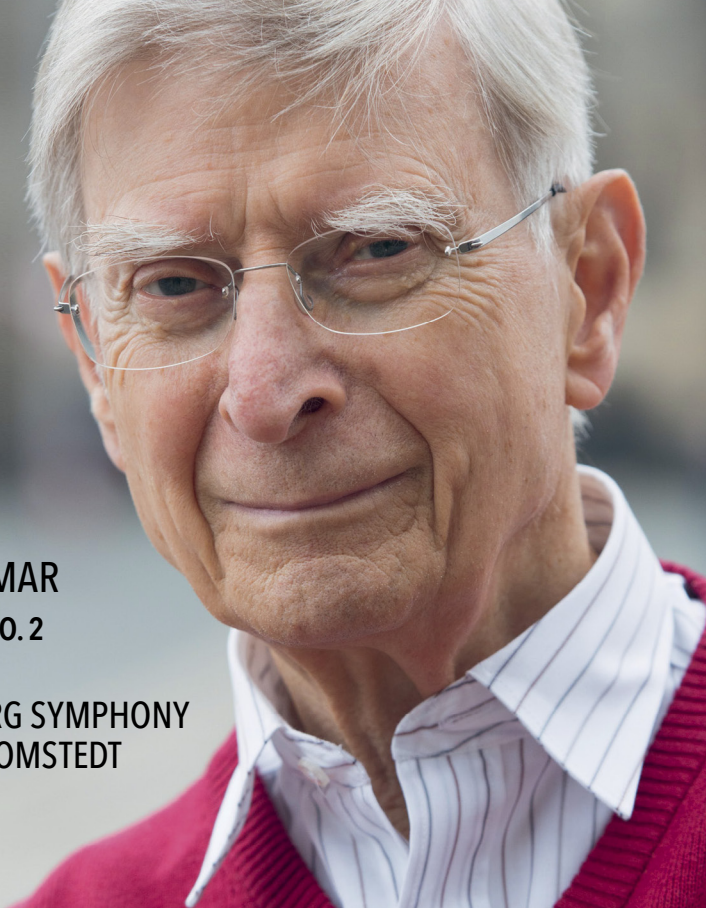




STENHAMMAR

**SYMPHONY NO. 2
SERENADE**

**GOTHENBURG SYMPHONY
HERBERT BLOMSTEDT**

STENHAMMAR, WILHELM (1871–1927)

SYMPHONY NO. 2 IN G MINOR, Op. 34 (1911–15)

1	I. <i>Allegro energico</i>	45'19
2	II. <i>Andante</i>	13'19
3	III. Scherzo. <i>Allegro, ma non troppo presto</i>	9'29
4	IV. Finale. <i>Sostenuto — Allegro vivace alla breve</i>	7'16
		14'58

SERENADE IN F MAJOR, Op. 31 (1911–13/1919)

5	I. Overtura. <i>Allegro</i>	37'21
6	II. Canzonetta. <i>Tempo di valse, un poco tranquillo – attacca –</i>	7'02
7	III. Scherzo. <i>Presto – attacca –</i>	4'59
8	IV. Notturmo. <i>Andante sostenuto</i>	7'33
9	V. Finale. <i>Tempo moderato</i>	7'51
		9'44

TT: 83'31

GOTHENBURG SYMPHONY

HERBERT BLOMSTEDT *conductor*

*Recorded at public performances at the Gothenburg Concert Hall,
December 2013 (Symphony) and June 2014 (Serenade)*



In a letter to Sibelius in 1915 Stenhammar wrote: ‘After the massive effort of the preceding months, during these May weeks I have been lazy as can be. The score of my symphony was finished just six days prior to the first performance and I rehearsed the end of the finale for the first and only time on the day of the concert. Generally speaking I am pleased with the symphony; so pleased that I am already beginning to think about the next one.’ Sibelius replied in July: ‘Before you even wrote to me about your symphony, little birds here were singing of it as “full of life and with a proud stature”. Which I, knowing your capacity for that form, can readily imagine.’

Stenhammar’s relief and joy at having completed his **G minor Symphony**, a work that he had begun some four years earlier, was substantial. And it is natural that he gave expression to this in his correspondence with his friend and colleague Sibelius. His encounter with Sibelius’s Second Symphony was a tumultuous experience for Stenhammar, encouraging him radically to reconsider his own compositional approach and to continue on his path with the greatest gravity. The mutual respect and musical consensus of the two composers was reflected in Stenhammar’s dedicating his Fourth String Quartet to Sibelius in 1909. In turn, Sibelius dedicated his Sixth Symphony to Stenhammar.

Stenhammar’s experience as a musician, initially as a pianist and then as a chamber musician with the Aulin Quartet, had been further enriched by his post as conductor of the newly established symphony orchestra in Gothenburg in 1907. During this period he had good reason to work through the entire standard orchestral repertoire with the orchestra. In addition Stenhammar also explored Reger, Mahler, Strauss, Carl Nielsen and Sibelius with his orchestra. Despite this, Stenhammar struggled with an ancient complex about being a self-taught pianist with limited knowledge of musical theory. In order to address this actual or imagined problem he started on an intensive personal study of counterpoint. In his notebook he wrote ‘1910–†’, and even though his study of counterpoint did not literally continue until his death, during the ensuing decade or so he solved several thousand assignments.

Reactions to the first performances of the new symphony were mixed. The first performance in Gothenburg was a huge success, but it may be that it was the orchestra and its conductor that were the focus of this enthusiasm rather than the symphony, which was

dedicated to ‘my dear friends, the members of the Gothenburg Symphony Orchestra’. For a number of reviewers the almost harsh orchestration and the intricate counterpoint were too much to digest. Stenhammar did not take the criticism to heart because he was aware of the elevated level of his composition. In a letter to a close friend he scoffed at a conductor who had absorbed the first three movements but who had problems with the finale: he ‘understands the orchestra perfectly’ but was not capable of mobilizing ‘much of an interest in a double fugue in the Hypodorian mode’. In conjunction with the Nordic Music Festival in Stockholm in 1927 there was a dramatic change as a new generation of critics experienced the G minor Symphony as a revelation. Its impeccable compositional integrity was seen as more of a source of inspiration than a problem, and the symphony was elevated into a kind of banner for new music.

When the symphony was performed in Stockholm in 1916 the printed programme contained an interview with Stenhammar. There was a brief discussion of the ancient church modes – according to its title the symphony is ‘in G minor’, but already the key signature (with a single accidental) rather suggests the Dorian mode. Stenhammar further explained that he had wanted to write a ‘sober and honest music without showing off’ – a brief and modest explanation that puts him in line with the new direction of Sibelius and Nielsen and away from the late romanticism of Wagner devotees.

The distinctive character of Stenhammar’s symphony is likewise apparent from the first instant. The principal theme in the first movement is remarkably reminiscent of a Swedish folk song, *Ro, ro till fiskeskär* (*Row, row to the fishing islet*), but Stenhammar’s treatment has almost nothing to do with the folk song arrangements of the romantic nationalist tradition. Initially the tune is not even harmonized. And since it is almost immediately divided up into its component parts a genuinely symphonic motivic process begins, based on the building blocks of the melody. The modal harmonies, a more or less natural consequence of the contrapuntal treatment of the tune’s formulas, motivates placing a second theme in a more distant tonal region than the classical theory would suggest. By means of a single, sustained tone, the music is transported from Doric G minor to C sharp minor. The entire movement is characterized by a striking inventiveness applied to an almost rudimen-

tary thematic material – the development depends solely on motivic construction based on the principal theme, together with the striking little figure in the woodwinds that appears immediately after the first phrase. At the same time the expressive scope of the movement is surprisingly large – gravity of an almost tragic intensity and comparatively light-hearted ideas get along together with no obvious difficulty and testify to the almost virtuosic compositional ability that resulted from Stenhammar's own study of counterpoint.

The second movement has the character of a solemn procession, serious but not intrusively emotional. The interview in connection with the Stockholm performance mentioned Aeschylus's *Prometheus* as a source of inspiration as regards rhythmic aspects. During the same interview Stenhammar called the third movement a 'very gentle and sympathetic piece, formally like any other scherzo with a trio and a repeat'. The scherzo section is undeniably close to the convention of the form as a stylized dance rhythm. With a not overly lively triple time it is reminiscent of a folk dance in the form of a waltz or a 'polska', something that is gradually underlined by the ornamentation of the melody. The singular trio section is totally dominated by the woodwinds and horns. It was composed especially for some of the musicians whom Stenhammar particularly admired in the Gothenburg orchestra.

Later generations have deemed the finale, which had initially given music critics such headaches, as perhaps the most magnificent symphonic movement ever composed by a Swede. It is in the form of a double fugue. One theme forms the foundation of the slow introduction, followed by the expositions of both themes one by one before they are combined. In the middle of the movement comes a section marked *passionato* – music that Stenhammar characterized as the 'heart's song brimming over'. Typically with this composer, the passionate cantilena acts to balance the almost frenetic surrounding episodes that are marked *Vivace*; none of the parts gains the upper hand. Just as characteristic is the end of the movement which is concise and lively but not rhetorical or noisy.

Like the Second Symphony, Stenhammar's **Serenade in F major** is one of the central pieces in the Swedish concert repertoire. At first, however, this was by no means self-evident. In fact, after its first performance in 1914, the Serenade shared the fate of his First Symphony (F major), 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 'publicly 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 – *Allegrissimo* is a superlative 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 2014/2018**

Founded in 1905, the **Gothenburg Symphony** (Göteborgs Symfoniker) currently numbers 109 players. The great Swedish composer Wilhelm Stenhammar was appointed principal conductor in 1907 and subsequent holders of the post include Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling and Charles Dutoit. During Neeme Järvi’s tenure (1982–2004), the orchestra became a major international force; it has toured in the USA, Japan and the Far East, and in 1997 was appointed the National Orchestra of Sweden. During his celebrated tenure (2007–2012), Gustavo Dudamel took the orchestra to major music centres and festivals, including the BBC Proms and Vienna Musikverein. Since 2013 Kent Nagano has been principal guest conductor, making successful tours with the orchestra in China and Germany. Beginning with the 2017–18 season the orchestra’s chief conductor is Santtu-Matias Rouvali. The Gothenburg Symphony is a company owned by the Region Västra Götaland.

www.gso.se

Noble, charming, sober, modest. Such qualities may play a major role in human coexistence and are certainly appreciated. However, they are rather atypical for extraordinary personalities such as conductors. Whatever the general public's notion of a conductor may be, **Herbert Blomstedt** is an exception, precisely because he possesses those very qualities which seemingly have so little to do with a conductor's claim to power. The fact that he disproves the usual clichés in many respects should certainly not lead to the assumption that he does not have the power to assert his clearly defined musical goals. Anyone who has attended Herbert Blomstedt's rehearsals and experienced his concentration on the essence of the music, the precision in the phrasing of musical facts and circumstances as they appear in the score, the tenacity regarding the implementation of an aesthetic view, is likely to have been amazed at how few despotic measures were required to this end. Basically, Herbert Blomstedt has always represented that type of artist whose professional competence and natural authority make all external emphasis superfluous. His work as a conductor is inseparably linked to his religious and human ethos; accordingly, his interpretations combine great faithfulness to the score and analytical precision with a soulfulness that awakens the music to pulsating life. In the more than sixty years of his career, he has acquired the unrestricted respect of the musical world. Over the years, many outstanding ensembles around the globe have been fortunate to secure the services of this highly respected Swedish conductor, born in the USA and educated in Uppsala, New York, Darmstadt and Basel. At the age of ninety, with enormous mental and physical presence, verve and artistic drive, Herbert Blomstedt continues to be at the helm of all leading international orchestras.

I maj 1915 skrev Stenhammar i brev till Sibelius: "Efter kraftansträngningen de föregående månaderna har jag under dessa majveckor varit lat som ett svin. Mitt symfonipartitur blev färdigt sex dagar före uruppförandet och slutet av finalen repeterade jag för första och enda gången konsertdagen. Jag är på det hela taget glad åt symfonin, så pass glad att jag redan börjar längta efter den nästa." Sibelius svarade honom i juli: "Redan förrän du skrev om din symfoni, sjöngo småfåglar här i min backe om den – 'full av liv och stolt resning'. Vilket jag, med kännedom om dina förutsättningar för den formen, nogsammt kan föreställa mig."

Stenhammars lättnad och glädje över att ha fullbordat sin **g-mollsymfoni**, ett verk som påbörjats fyra år tidigare, var stor. Det är också följdriktigt att han gav uttryck för det just till vännen och kollegan Sibelius. Mötet med dennes andre symfoni hade varit en närmast tumultartad upplevelse för Stenhammar, som sporrade honom att radikalt ompröva sin egen hållning till komponerandet och fortsätta vägen framåt med största allvar. De båda tonsättarnas ömsesidiga respekt och konstnärliga samsyn speglades i att Stenhammar tillägnade Sibelius sin fjärde stråkkvartett 1909; Sibelius tillägnade i sin tur Stenhammar sin sjätte symfoni.

Stenhammars erfarenheter som musiker, till en början som pianist och därefter som kammarmusiker tillsammans med Aulinkkvartetten, hade berikats ytterligare av hans anställning som kapellmästare vid den nyetablerade symfoniorkestern i Göteborg 1907. Under sina år som dirigent där fick han anledning att tillsammans med orkestern arbeta sig igenom hela den klassiska standardrepertoaren, men också Reger, Mahler, Strauss, Carl Nielsen och Sibelius. Likafullt hade Stenhammar brottats med ett gammalt komplex över att vara självlärd pianist med skrala teoretiska kunskaper; för att råda bot på det faktiska eller inbillade problemet inledde han intensiva självstudier i kontrapunkt. På sin arbetsbok skrev han "1910–†", och även om arbetet inte bokstavligen fortsatte till hans död så hann han under nästan tio år fullborda flera tusen övningsuppgifter.

Reaktionerna på de första framförandena av den nya symfonin var blandade. Själva uruppförandet i Göteborg var en stor publikframgång, men möjligen applåderades orkester och dirigent väl så mycket som verket, som var tillägnad "mina kära vänner Göteborgs

Symfoniorkesters medlemmar”. För flera recensenter var den närmast kärva orkesterbehandlingen och den intrikata kontrapunktiken svårsmälta. Stenhammar tog all sådan kritik med ro, i lugn förvissning om den höga nivån på det arbete han åstadkommit. I ett brev till en god vän raljerade han en smula över en dirigent som tagit till sig de första tre satserna men hade problem med finalen – han ”förstår orkester utmärkt” men var inte kapabel att uppvisa något ”livligare intresse för dubbelfugor i hypodorisk tonart”. I förbindelse med den nordiska musikfesten i Stockholm 1927 kom en dramatisk förändring, när en ny generation musikskribenter upplevde g-mollsymfonin som en uppenbarelse. Dess oklanderliga kompositionstekniska integritet sågs om något som en inspirationskälla snarare än som ett problem, och verket blev plötsligt upphöjt till ett slags standar för ny musik.

I förbindelse med ett framförande av symfonin i Stockholm 1916 intervjuades Stenhammar för Konsertföreningens programblad. Användningen av de gamla kyrkotonarterna diskuterades kortfattat – enligt titeln är ju symfonin ”i g-moll”, men redan i och med tonartsbeteckningen (bara ett fast förtecken) anges snarare doriskt modus. Stenhammar förklarade vidare att han velat skriva en ”nykter och ärlig musik utan klatsch” – en kort och anspråkslös programförklaring som placerar honom i linje med Sibelius och Nielsens samtida nyorientering bort från senromantik i Wagners efterföljd.

Egenarten i Stenhammars symfoni är också uppenbar från första ögonblicket. Huvudtemat i första satsen är påfallande lik en svensk folkvisa, *Ro, ro till fiskeskär*, men Stenhammars behandling av melodin har snart sagt ingenting att göra med nationalromantiska folkvisebearbetningar. Melodin harmoniseras överhuvudtaget inte till att börja med; genom att den därefter nästan omedelbart delas upp i sina beståndsdelar påbörjas en genuint symfonisk motivisk process med utgångspunkt i melodins byggstenar. Den modala harmoniken, som blir en närmast naturlig konsekvens av den kontrapunktiska bearbetningen av de melodiska formlerna, motiverar att sidotemat placeras i en mer avlägsen tonal region än i det klassiska formschemat – via enbart en lång uthållen ton leds musiken över från dorisk g-moll till ciss-moll. Hela satsen kännetecknas av mycket stor uppfinningsrikedom applicerad på ett närmast knappt tematiskt material – genomföringsdelen är baserad enbart på motiviskt arbete byggt på huvudtemat, tillsammans med den lilla pregnanta träblåsfiguren

som uppträder alldeles efter dess första fras. Samtidigt är den uttrycksmässiga spännvidden i satsen överraskande stor – allvar med en nästan tragisk intensitet och närmast uppslupna infall samsas utan nämnvärd svårighet och bär vittnesbörd om den närmast virtuosa kompositionstekniska färdighet som blivit resultatet av Stenhammars självstudier i kontrapunkt.

Andra satsen har karaktären av en högtidlig procession, allvarsam men inte påträngande känslösam. I intervjun för Stockholms konsertförening nämndes Aischylos *Prometheus* som en inspirationskälla i rytmiskt hänseende. I samma intervju kallade Stenhammar symfonins tredje sats ”ett mycket snällt och hyggligt stycke, i formellt hänseende likt alla andra scherzon med trio och repetition”. Scherzodelen ligger onekligen nära konventionen om scherzo som stiliserad dansrytm. I sin inte alltför livliga tretakt påminner den om folklig vals eller polska, vilket efterhand understryks av ornamenteringen av melodin. Den säregna triodelen domineras helt av träblåsar och horn; den är komponerad speciellt med tanke på några musiker som Stenhammar beundrade alldeles särskilt i sin Göteborgsorkester.

Finalen, som gav samtida musikanmälare huvudvärk, har av senare generationer omtalats som kanske den mest magnifika symfonisats som skrivits i Sverige. Det rör sig om en dubbelfuga. Det ena temat bildar grund för den långsamma inledningen, därefter kommer expositioner av båda temata i tur och ordning innan de kombineras med varandra. Mitt i satsen kommer ett avsnitt märkt *passionato* – en musik som Stenhammar kallade ”hjärtats överfulla sång”. Typiskt nog för upphovsmannen fungerar denna passionerade kantilena som balans mot de närmast frenetiska omgivande episoderna med tempobeteckningen *Vivace* – ingen av delarna får överhanden. Lika karakteristiskt är satsens slut som är koncist och livfullt men inte retoriskt eller bullrande.

Liksom den andra symfonin är Stenhammars **Serenad i F-dur** ett omistligt verk i svensk konsertrepertoar. Men detta var till att börja med ingen självklarhet. Efter uruppförandet 1914 delade faktiskt Serenaden ödet som ”indragen och under omarbetning” med kompositörens första symfoni, i F-dur.

Liksom för många samtida nordbor framstod Italien för Stenhammar som ett slags arkaiskt 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 stråkkvartetten 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 förstucken antydan till ett program. Det är inte bara titlarna som är italienska.” Den inledande tempo-beteckningen 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”. Rikedom av nyanser och schatteringar som Stenhammar utvinner genom fantasirika instrumentkonstellationer är närmast överväldigande färgglad och infallsrik. 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 canzonetten i denna bemärkelse finns kanske i Tjajkovskijs 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 stämningsmättad skildring av en nordisk sommar-natt. 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 diktar 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 märk-tiga 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 instrumentationseffekt.

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 2014/2018*

Göteborgs Symfoniker bildades 1905 och består idag av 109 musiker. Wilhelm Stenhammar var orkesterns chefsdirigent 1907–1922 och bland hans efterträdare på posten kan nämnas Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling och Charles Dutoit. Under Neeme Järvis ledning 1982–2004 gjorde Symfonikerna en rad internationella turnéer och etablerade sig bland Europas främsta orkestrar. 1997 utsågs Göteborgs Symfoniker till Sveriges Nationalorkester. Med Gustavo Dudamel, orkesterns chefsdirigent mellan 2007 och 2012, gästade orkestern framstående konserthus och festivaler såsom Musikverein i Wien och BBC Proms. Sedan 2013 har Kent Nagano varit förste gästdirigent, bland annat under framgångsrika turnéer till Kina och Tyskland. Ny chefsdirigent från och med säsongen 2017–2018 är Santtu-Matias Rouvali. Göteborgs Symfoniker AB är ett helägt aktiebolag inom Västra Götalandsregionen. www.gso.se

Född i USA av svenska föräldrar studerade **Herbert Blomstedt** vid Kungliga Musikhögskolan och Uppsala Universitet, Juilliard, Darmstadt och Schola Cantorum Basiliensis. Han debuterade 1954 med Kungliga Filharmonikerna och har sedan dess haft uppdrag som chefsdirigent för framstående orkestrar som Sveriges Radios Symfoniorkester, Staatskapelle Dresden, San Francisco symfoniorkester, NDR symfoniorkester Hamburg och Gewandhausorkestern Leipzig. Som gästdirigent framträder han regelbundet med bland andra Concertgebouworkestern, Amsterdam, de ledande amerikanska orkestrarna, Wiener- och Berlinerfilharmonikerna och japanska NHK:s symfoniorkester. Högst respekterad av publik, kritiker och sina medmusiker är Herbert Blomstedt känd för att vara så långt ifrån gängse föreställningar om den auktoritära dirigentgestalten som möjligt. Han har främst inriktat sig på den rent symfoniska repertoaren och har även gjort stora insatser för att sprida svensk

och nordisk musik runtom i världen, speciellt verk av Berwald, Stenhammar och Nielsen. Blomstedt invaldes 1965 som ledamot av Kungliga Musikaliska Akademien som 2007, på hans 80-årsdag, instiftade Herbert Blomstedtstipendiet, att utdelas vartannat år till en ung svensk dirigent. Det över 60-åriga samarbetet med Göteborgs Symfoniker ledde till att Herbert Blomstedt 2006 utsågs till Hederssymfoniker och 2012 mottog han Serafimermedaljen för sina insatser för svenskt musikliv.



WILHELM STENHAMMAR

In einem Brief schrieb Wilhelm Stenhammar 1915 an Jean Sibelius: „Nach den gewaltigen Anstrengungen der vorangegangenen Monate war ich in diesen Maiwochen so faul wie möglich. Die Partitur meiner Symphonie war erst sechs Tage vor der Uraufführung fertig; das Ende des Finales habe ich zum ersten und einzigen Mal am Tag des Konzerts geprobt. Im Großen und Ganzen bin ich mit der Symphonie sehr zufrieden – so sehr, dass ich schon über die nächste nachzudenken beginne.“ Im Juli antwortete Sibelius: „Schon bevor Du mir von Deiner Symphonie geschrieben hast, zwitscherten hier die Vöglein, sie sei ‚voller Leben und von stolzer Statur‘. Was ich mir in Kenntnis Deiner besonderen Befähigung für diese Gattung sehr gut vorstellen kann.“

Stenhammars Erleichterung und Freude angesichts der Fertigstellung seiner **g-moll-Symphonie**, die er rund vier Jahre zuvor begonnen hatte, war beträchtlich. Und es ist nur natürlich, dass er dies im Briefwechsel mit seinem Freund und Kollegen Sibelius zum Ausdruck brachte. Sibelius' Zweite Symphonie war für Stenhammar eine stürmische Erfahrung gewesen, die ihn ermutigte, seinen eigenen kompositorischen Ansatz radikal zu überdenken und seinen Weg mit größter Ernsthaftigkeit fortzusetzen. Der gegenseitige Respekt und das musikalische Einvernehmen der beiden Komponisten spiegelte sich u.a. darin wider, dass Stenhammar sein Viertes Streichquartett 1909 Sibelius widmete; Sibelius seinerseits widmete Stenhammar seine Sechste Symphonie.

Stenhammars Erfahrungen als Musiker – zunächst als Pianist, dann als Kammermusiker mit dem Aulin Quartett – waren durch seine Tätigkeit als Dirigent des 1907 gegründeten Symphonieorchesters von Göteborg bereichert worden. In seiner Amtszeit konnte er mit dem Orchester das gesamte Standardrepertoire erarbeiten, darüber hinaus erkundete er auch Reger, Mahler, Strauss, Carl Nielsen und Sibelius. Dennoch kämpfte Stenhammar mit uralten Komplexen, die daher herrührten, dass er sich das Klavierspiel selber beigebracht hatte und seine musiktheoretischen Kenntnisse als unzureichend empfand. Um dieses tatsächliche oder eingebildete Problem anzugehen, begann er intensive private Kontrapunktstudien. In seinem Notizbuch vermerkte er „1910–†“, und auch wenn er seine Übungen nicht wirklich bis zu seinem Tod beibehielt, löste er im darauffolgenden Jahrzehnt etliche tausend Aufgaben.

Die Reaktionen auf die ersten Aufführungen der neuen Symphonie waren gemischt. Die Uraufführung in Göteborg war ein großer Erfolg, aber vielleicht galt die Begeisterung mehr dem Orchester und seinem Dirigenten als der Symphonie, die „meinen lieben Freunden, den Mitgliedern der Göteborger Symphoniker“ gewidmet ist. Eine Reihe von Rezensenten hatte große Probleme mit der beinahe schrillen Orchestrierung und dem elaborierten Kontrapunkt. Stenhammar nahm sich die Kritik nicht zu Herzen, weil er sich des Ranges seiner Komposition bewusst war. In einem Brief an einen engen Freund spottete er über einen Dirigenten, der die ersten drei Sätze bewältigt, aber Schwierigkeiten mit dem Finale hatte: Er „verstehe das Orchester durch und durch“, sei aber nicht in der Lage gewesen, „sonderliches Interesse an einer Doppelfuge im hypodorischen Modus“ zu wecken. Im Zusammenhang mit dem Nordischen Musikfest in Stockholm im Jahr 1927 gab es einen tiefgreifenden Wandel, als eine neue Generation von Kritikern die g-moll-Symphonie als Offenbarung erlebte. Ihre tadellose kompositorische Integrität wurde mehr als Inspirationsquelle denn als Problem verstanden, und die Symphonie stand plötzlich in dem Ruf, das Banner der neuen Musik zu tragen.

Als die Symphonie 1916 in Stockholm aufgeführt wurde, enthielt das gedruckte Programm ein Interview mit Stenhammar. Kurz sprach man dort über die alten Kirchenmodi – laut Titel steht die Symphonie „in g-moll“, doch bereits die Vorzeichnung (ein einziges statt zweier Vorzeichen) deutet eher auf den dorischen Modus hin. Stenhammar erklärte außerdem, ihm ginge es um eine „nüchterne und ehrliche Musik ohne Gepränge“ – eine kurze, bescheidene Erklärung, die ihn, fern aller wagnerianischen Spätromantik, in eine Reihe mit Sibelius’ und Nielsens neuer Ausrichtung stellt.

Der unverwechselbare Charakter von Stenhammars Symphonie ist ebenfalls vom ersten Augenblick an offenbar. Das Hauptthema des ersten Satzes erinnert auffallend an das schwedische Volkslied *Ro, ro till fiskeskär* (*Rud're, rud're zu den Fischerfelsen*), doch Stenhammars Behandlung hat mit nationalromantischen Volksliedbearbeitungen so gut wie nichts gemein. Anfangs ist die Melodie nicht einmal harmonisiert, und da sie fast augenblicklich in ihre Bestandteile zerlegt wird, beginnt eine echt symphonische Motivarbeit, die auf den Bausteinen der Melodie basiert. Die modale Harmonik – eine mehr oder weniger natürliche

Konsequenz aus der kontrapunktischen Behandlung der Melodiephrasen – ermöglicht es, das zweite Thema in einer entfernten tonalen Region anzusiedeln als es die klassische Theorie erwarten ließe. Vermittels eines einzigen Haltetons gelangt die Musik von g-dorisch/moll nach cis-moll. Der gesamte Satz zeichnet sich durch einen stupenden Erfindungsreichtum aus, der auf ein fast rudimentäres thematisches Material angewendet wird – die Durchführung verarbeitet ausschließlich Material des Hauptthemas sowie die prägnante kleine Holzbläserfigur, die unmittelbar nach der ersten Phrase erklingt. Gleichzeitig ist das Ausdrucksspektrum des Satzes überraschend groß – ein Ernst von beinahe tragischer Intensität und vergleichsweise heitere Ideen kommen ohne offenkundige Schwierigkeiten miteinander aus und bezeugen die beinahe virtuellen kompositorischen Fähigkeiten, die sich Stenhammar eigenem Kontrapunktstudium verdanken.

Der zweite Satz hat den Charakter einer feierlichen Prozession: ernst, aber ohne aufdringliche Emotionalität. In dem oben erwähnten Interview im Zusammenhang mit der Stockholmer Aufführung wird Aischylos' *Prometheus* als eine Inspirationsquelle im Hinblick auf rhythmische Aspekte erwähnt. In demselben Interview nannte Stenhammar den dritten Satz ein „sehr sanftes und einfühlsames Stück, das in formaler Hinsicht ein typisches Scherzo mit Trio und Wiederholung ist“. Als stilisierter Tanz hält sich der Scherzoteil zweifellos eng an die Formtradition. Mit einem nicht übermäßig lebhaften Dreiertakt erinnert er an einen Volkstanz in Form eines Walzers oder einer „Polska“, was nach und nach durch die Verzierungen der Melodie unterstrichen wird. Das einzigartige Trio wird zur Gänze von den Holzbläsern und Hörnern dominiert. Es wurde eigens für einige der Musiker komponiert, die Stenhammar in seinem Orchester besonders schätzte.

Spätere Generationen verehrten das Finale, das den Musikkritikern anfangs solche Kopfschmerzen bereitet hatte, als den vielleicht großartigsten symphonischen Satz aus der Feder eines Schweden überhaupt. Formal handelt es sich um eine Doppelfuge: Das eine der beiden Themen bildet die Grundlage der langsamen Einleitung, worauf die gestaffelte Exposition beider Themen erfolgt, die schließlich kombiniert werden. In der Mitte des Satzes erklingt eine mit der Vortragsanweisung *passionato* bezeichnete Passage – Musik, die Stenhammar als das „überbordende Lied des Herzens“ charakterisierte. Wie für Stenhammar typisch,

bildet die leidenschaftliche Kantilene ein Gegengewicht zu den fast hektischen, mit *Vivace* gekennzeichneten Episoden in ihrem Umfeld; keiner der Teile gewinnt die Oberhand. Ebenso charakteristisch ist das Ende des Satzes, das prägnant und lebhaft ist, ohne phrasenhaft oder lärmend zu sein.

Wie die Zweite Symphonie, gehört auch Stenhammars **Serenade F-Dur** zum schwedischen Konzertkanon, was zunächst alles andere als selbstverständlich schien. Nach der Uraufführung 1914 teilte die Serenade sogar das Schicksal der Symphonie Nr. 1 F-Dur 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 im Rahmen eines reinen Stenhammar-Konzerts uraufgeführt, das der Komponist selbst dirigierte. Das Werk hatte damals, wie erwähnt, keinen 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 als „öffentlich aufgeführt, aber nicht gedruckt“ rubriziert. Aber schon im folgenden Jahr wurde die Serenade in revidierter Form aufgeführt, diesmal in Göteborg. Der erste und der letzte Satz, ursprünglich in E-Dur (was zu großen technischen Problemen für die Musiker der Hofkapelle geführt hatte), waren nach F-Dur – nun die Haupttonart des Werkes – transponiert worden.. 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, fünfsätzige 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 in drei Hauptteile zu gruppieren:

Overtura

Canzonetta – Scherzo – Notturmo

Finale

Die Symmetrie in diesem Plan ist so durchdacht, dass es schwer fällt zu glauben, etwas anderes als vollständige Aufführungen könnten gutgeheißen werden. Laut Kurt Atterberg aber hatte Stenhammar mündlich mitgeteilt, man dürfe so viele Sätze spielen wie man wolle, auch die Reihenfolge könne frei gewählt werden. Während der 1940er und 50er Jahre wurde es beinahe 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 – *Allegro* 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.

Oft wurde 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 auf seine Reiseerinnerungen zurückschaut und sie vertont.

Das Finale, die Ouvertüre und eventuell das Scherzo sind die Sätze des Werkes, die am ehesten 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 durchläuft 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 als wirkungsvollen modernen Instrumentationseffekt verwenden sollte.

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 2014/2018**

Die **Göteborger Symphoniker** (Göteborgs Symfoniker) sind ein 1905 gegründetes Orchester, das heute 109 Musiker zählt. 1907 wurde der große schwedische Komponist Wilhelm Stenhammar zum Chefdirigenten ernannt; zu seinen Nachfolgern gehören u.a. Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling und Charles Dutoit. In seiner Amtszeit von 1982 bis 2004 hat Neeme

Järvi das Orchester zu einem hochrangigen internationalen Klangkörper geformt, der in den USA, in Japan und im Fernen Osten konzertiert hat. Während der umjubelten Amtszeit Gustavo Dudamels in den Jahren 2007 bis 2012 hat das Orchester in großen Musikzentren und bei bedeutenden Festivals gespielt (u.a. Wiener Musikverein und BBC Proms). Seit 2013 ist Kent Nagano Ständiger Gastdirigent des Orchesters und hat erfolgreiche China- und Deutschlandtourneen mit ihm unternommen. Zu seinem neuen Chefdirigenten (ab 2017) hat das Orchester Santtu-Matias Rouvali ernannt. Die Göteborger Symphoniker sind ein Ensemble der Region Västra Götaland.

www.gso.se

Nobel, charmant, uneitel, bescheiden. Im Zusammenleben von Menschen mögen solche Eigenschaften eine große Rolle spielen und geschätzt werden. Für Ausnahmeerscheinungen wie Dirigenten sind sie eher untypisch. Aber wie auch immer die Vorstellung sein mag, die sich die Öffentlichkeit von Dirigenten macht, **Herbert Blomstedt** bildet darin eine Ausnahme, gerade weil er jene Eigenschaften besitzt, die man so wenig auf den Nenner eines dirigentischen Herrschaftsanspruchs bringen kann. Dass er in vielerlei Hinsicht die gängigen Klischeevorstellungen widerlegt, sollte freilich nicht zu der Annahme verleiten, dieser Künstler verfüge nicht über Durchsetzungskraft für seine klar gesteckten musikalischen Ziele. Wer einmal die Konzentration auf das Wesentliche der Musik, die Präzision in der Formulierung musikalischer Sachverhalte, wie sie aus der Partitur aufscheinen, die Hartnäckigkeit in der Durchsetzung einer ästhetischen Anschauung in Proben von Herbert Blomstedt erleben konnte, der wird wohl erstaunt gewesen sein, wie wenig es dazu despotischer Maßnahmen bedurfte. Im Grunde vertrat Herbert Blomstedt schon immer jenen Künstlertyp, dessen fachliche Kompetenz wie natürliche Autorität allen äußerlichen Nachdruck überflüssig macht. Sein Wirken als Dirigent ist untrennbar verknüpft mit seinem religiösen und menschlichen Ethos, entsprechend verbinden sich in seinen Interpretationen große Partiturgenauigkeit und analytische Präzision mit einer Beseeltheit, die die Musik zu pulsierendem Leben erweckt. So hat er sich in den mehr als sechzig Jahren seiner Karriere den uneingeschränkten Respekt der musikalischen Welt erworben.

En mai 1915, Stenhammar écrivit dans une lettre à Sibelius : « Après l'effort apporté ces mois derniers, j'ai été paresseux comme un loir ces semaines de mai. La partition de ma symphonie a été finie six jours avant la création et j'ai répété la fin du finale pour la première et dernière fois le jour du concert. Dans l'ensemble je me réjouis de la symphonie, au point même de déjà commencer à languir après la prochaine. » Sibelius lui répondit en juillet : « Déjà avant que tu m'écrives sur ta symphonie, les petits oiseaux chantaient sur elle ici dans ma pente – < pleine de vie et au port altier >. Ce que moi, avec la connaissance que j'ai de tes conditions pour cette forme, peux soigneusement m'imaginer. »

La joie et le soulagement de Stenhammar d'avoir terminé sa **Symphonie en sol mineur**, une œuvre qu'il avait commencée quatre ans plus tôt, étaient grands. Il était aussi logique qu'il les exprime justement à son ami et collègue Sibelius. La rencontre avec la seconde symphonie de ce dernier avait presque été une expérience tumultueuse pour Stenhammar, qui l'avait poussé à reconsidérer radicalement sa propre position vis-à-vis la composition et à continuer de l'avant avec le plus grand sérieux. Le respect mutuel des deux compositeurs et leur consensus artistique se reflètent dans la dédicace de Stenhammar de son quatrième quatuor à cordes à Sibelius en 1909; à son tour Sibelius dédia sa sixième symphonie à Stenhammar.

L'expérience de Stenhammar le musicien, d'abord comme pianiste et ensuite comme chambriste avec le quatuor Aulin, avait été enrichie encore plus par son engagement comme maître de chapelle à l'orchestre symphonique nouvellement établi à Göteborg en 1907. Au cours de ses années comme chef d'orchestre, il a eu l'occasion de travailler tout le répertoire classique régulier avec l'orchestre mais aussi Reger, Mahler, Strauss, Carl Nielsen et Sibelius. Stenhammar avait malgré tout lutté contre un vieux complexe d'être un pianiste autodidacte aux maigres connaissances théoriques; afin de résoudre ce problème réel ou imaginaire, il se mit par lui-même à étudier intensément le contrepoint. Il écrivit « 1910–† » sur son livre de travail, et même si ces études ne se poursuivirent littéralement pas jusqu'à son décès, il eut quand même le temps au cours de presque dix ans, de terminer plusieurs milliers d'exercices.

Les réactions suite aux premières exécutions de la nouvelle symphonie furent partagées. La création même à Göteborg fut un grand succès auprès du public mais l'orchestre et le chef

ont possiblement été autant applaudis que l'œuvre qui était dédiée à « mes chers amis les membres de l'Orchestre symphonique de Göteborg ». Pour plusieurs critiques, le traitement orchestral presque rude et le contrepoint complexe étaient difficiles à digérer. Stenhammar accepta cette critique avec calme, assuré du haut niveau du travail qu'il avait accompli. Dans une lettre à un bon ami, il se moqua un peu d'un chef qui avait bien travaillé les trois premiers mouvements mais qui avait des difficultés avec le finale – il « comprend l'orchestre très bien » mais il n'était pas capable de montrer quelque « intérêt plus animé pour des doubles fugues en tonalité hypodorique. » Suite au festival de musique nordique à Stockholm en 1927, un changement dramatique eut lieu quand une nouvelle génération de critiques musicaux considéra la symphonie en sol mineur comme une apparition. L'intégrité de son excellente technique de composition fut vue comme une source d'inspiration plutôt que comme un problème et l'œuvre fut tout à coup haussée à une sorte de standard pour la musique nouvelle.

Suite à une exécution de la symphonie à Stockholm en 1916, Stenhammar fut interviewé pour la feuille de programme de l'Association des concerts. L'emploi des anciens modes liturgiques fut brièvement discuté – selon le titre, la symphonie est « en sol mineur » mais l'armature (seulement un bémol) indique plutôt le mode dorique. Stenhammar expliqua aussi qu'il avait voulu écrire « de la musique sobre et honnête sans klatsch » – une déclaration courte et modeste qui l'aligne sur la réorientation contemporaine de Sibelius et de Nielsen qui s'éloignait du romantisme tardif à la suite de Wagner.

La particularité de la symphonie de Stenhammar est évidente dès le premier coup d'œil. Le thème principal dans le premier mouvement ressemble nettement à un air folklorique suédois, *Ro, ro till fiskeskär*, mais le traitement de la mélodie par Stenhammar n'a à peu près rien à voir avec les arrangements de mélodies folkloriques du nationalromantisme. D'abord, la mélodie n'est pas harmonisée ; le fait qu'elle soit presque immédiatement divisée en ses composants met en branle un processus motivique symphonique qui part des blocs constitutifs de la mélodie. L'harmonie modale, qui devient presque une conséquence naturelle de l'arrangement contrapuntique des formules mélodiques, justifie que le thème secondaire soit placé dans une région tonale plus éloignée que dans la forme classique – via seulement une note longuement tenue, la musique passe du sol mineur dorique au do dièse

mineur. Tout le mouvement se caractérise par une grande imagination réalisée dans un matériel thématique presque succinct – le développement repose seulement sur du travail motivique bâti sur le thème principal, avec le petit motif expressif aux vents qui se fait entendre de suite après sa première phrase. En même temps, l'étendue expressive dans le mouvement est étonnamment vaste – du sérieux avec une intensité pratiquement tragique et des incidents presque joyeux coexistent sans difficulté importante et portent témoignage à l'habileté compositionnelle quasi virtuose qui est le résultat des études de Stenhammar en contrepoint.

Le second mouvement a le caractère d'une procession solennelle, sérieuse mais pas d'une émotion envahissante. Dans l'interview pour l'association des concerts de Stockholm, Stenhammar nomma le *Prométhée* d'Eschyle comme source d'inspiration du point de vue rythmique. Dans la même entrevue, Stenhammar dit du troisième mouvement de la symphonie que c'était «un morceau très gentil et honnête, du point de vue formel semblable à tous les autres scherzos avec trio et reprise.» La partie de scherzo s'approche indéniablement du scherzo conventionnel comme rythme de danse stylisée. Dans ses mesures à trois temps pas immodérément animées, il rappelle la valse populaire ou *polska*, ce qui est souligné ensuite par l'ornementation de la mélodie. Les vents et le cor dominant totalement l'original trio ; il est composé spécialement en pensant à certains musiciens que Stenhammar admirait, surtout dans son orchestre de Göteborg.

Le finale, qui donna un mal de tête aux critiques musicaux contemporains, a été décrit par les générations suivantes comme peut-être le plus magnifique mouvement symphonique jamais écrit en Suède. Il s'agit d'une double fugue. L'un des thèmes sert de base à l'introduction lente, ensuite l'exposition des deux thèmes à tour de rôle précède la combinaison des deux. Un épisode marqué *passionato* occupe le centre du mouvement – une musique que Stenhammar appelait «la chanson qui déborde du cœur» (*hjärtats överfulla sång*). Chose typique du compositeur, cette cantilène passionnée équilibre les épisodes ambiants presque frénétiques à l'indication de tempo *Vivace* – aucune section n'a l'avantage sur les autres. Tout aussi caractéristique est la fin du mouvement, concise et animée mais jamais rhétorique ni bruyante.

La symphonie en sol mineur partage son rang parmi les pièces du répertoire de concert suédois 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 no 1 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 écrit 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 2014/2018*

Fondé en 1905, l'**Orchestre symphonique de Göteborg** (Göteborgs Symfoniker) comptait en 2018 près de cent-dix instrumentistes. Le grand compositeur suédois Wilhelm Stenhammar en a été nommé chef principal en 1907. Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling et Charles Dutoit ont ensuite occupé cette fonction. Sous la direction de Neeme Järvi (1982–2004), l'orchestre est devenu un ensemble international de premier plan et a effectué des tournées aux États-Unis, au Japon, en Extrême-Orient en plus d'être nommé en 1997 Orchestre national de Suède. Au cours de son mandat célébré, Gustavo Dudamel a dirigé l'orchestre dans les principales capitales musicales ainsi que dans le cadre de festivals incluant les Proms de la BBC de Londres ainsi qu'au Musikverein de Vienne. Kent Nagano est principal chef invité depuis 2013 et a effectué des tournées couronnées de succès en Chine ainsi qu'en Allemagne. L'Orchestre symphonique de Göteborg a nommé Santtu-Matias Rouvali au poste de chef

principal et il est entré en fonction en 2017. L'Orchestre symphonique de Göteborg est régi par Région Götaland de l'ouest.

www.gso.se

Noblesse, charme, sobriété, modestie. De telles qualités peuvent jouer un rôle important dans la coexistence humaine et sont certainement appréciées. Elles sont cependant atypiques de personnalités qui sortent de l'ordinaire, comme celles des chefs d'orchestre. Quelle que soit la notion du grand public d'un chef d'orchestre, **Herbert Blomstedt** fait exception, justement parce qu'il possède ces qualités qui semblent avoir si peu en commun avec un chef qui réclame son pouvoir. Le fait qu'il n'approuve guère les clichés usuels sur ce sujet ne mène en rien à l'hypothèse qu'il ne pourrait pas défendre ses buts musicaux bien articulés. Quiconque a assisté aux répétitions de Blomstedt et fait l'expérience de sa concentration sur l'essence de la musique, la précision du phrasé tel qu'apparaissant dans la partition, la ténacité quant à la réalisation d'un point de vue esthétique, aura probablement été étonné de l'absence de mesures despotiques requises pour ce faire. Au fond, Herbert Blomstedt a toujours représenté ce genre d'artiste dont la compétence professionnelle et l'autorité naturelle ont rendu superflue toute accentuation externe. Son travail de chef est inséparablement relié à ses dispositions religieuses et humaines ; c'est pourquoi ses interprétations allient une grande fidélité à la partition et une précision analytique à une animation qui insuffle à la musique une vie intense. Fort d'une carrière de plus de soixante ans, il a acquis le respect sans bornes du monde musical. Au cours des années, plusieurs ensembles remarquables partout au monde ont eu la chance de s'assurer des services de ce chef d'orchestre suédois hautement respecté, qui est né aux États-Unis, a fait ses études à Uppsala, New York, Darmstadt et Bâle. À 90 ans maintenant, avec une énorme présence mentale et physique, une verve et un dynamisme artistique, Herbert Blomstedt continue d'être à la barre de tous les principaux orchestres internationaux.

Göteborgs Symfoniker är en del av Västra Götalandsregionen



Förste huvudsponsor: Volvo

VOLVO

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: at public performances in December 2013 (Symphony) and June 2014 (Serenade)
at the Gothenburg Concert Hall, Sweden
Producer: Lennart Dehn
Sound engineer: Torbjörn Samuelsson

Equipment: Thuresson and Schoeps microphones; Stagetec Truematch microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Pyramix digital audio workstation; Amega loudspeakers
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing: Lennart Dehn
Mixing: Torbjörn Samuelsson
Mastering: Matthias Spitzbarth

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Tomas Block 2014/2018
Translations: William Jewson (English); Horst A. Scholz & Anna Lamberti (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photo of Herbert Blomstedt: © J. M. Pietsch
Back cover photo of the orchestra: © Ola Kjølbye
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, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-2424 © & © 2018, BIS Records AB, Åkersberga.



GÖTEBORGS
SYMFONIKER



BIS-2424