

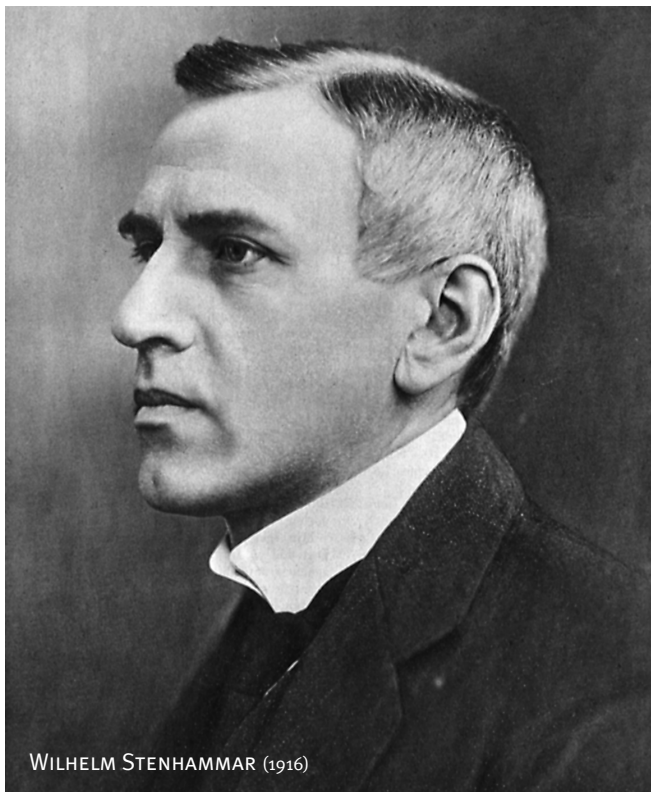


BIS

STENHAMMAR
SYMPHONY NO. 2

MUSIC TO 'ETT DRÖMSPEL'

ANTWERP SYMPHONY ORCHESTRA
CHRISTIAN LINDBERG



STENHAMMAR, WILHELM (1871–1927)

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

46'05

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Allegro energico</i> | 12'05 |
| 2 | II. <i>Andante</i> | 9'29 |
| 3 | III. Scherzo. <i>Allegro, ma non troppo presto</i> | 8'03 |
| 4 | IV. Finale. <i>Sostenuto — Allegro vivace alla breve</i> | 16'14 |

5 MUSIK TILL AUGUST STRINDBERGS ”ETT DRÖMSPEL” (1916) 11'30

MUSIC FOR ‘A DREAM PLAY’ BY AUGUST STRINDBERG

Concert version by Hilding Rosenberg (1970) *(Svensk Musik)*

TT: 58'23

ANTWERP SYMPHONY ORCHESTRA LUCIAN-LEONARD RAICIOF *leader*

CHRISTIAN LINDBERG *conductor*

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 rem-

iniscient 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 rudimentary 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.

While the G minor Symphony is one of Stenhammar’s best-known works, his music for Strindberg’s *A Dream Play* is one of the least-known. The score is quite extensive and Stenhammar rated it highly himself. The music was used in a broadcast version of the play in 1930 but otherwise remained unperformed. In 1921 there had been a request for the music for a production in Dusseldorf and Stenhammar sent off the score and parts together with a relatively extensive commentary about the music and how it was intended to be used in the play. This means, somewhat paradoxically, that much more detailed comments by the composer exist for this work than for any other of his compositions from the same period.

The music was composed for the opening of the Lorensberg Theatre in Gothenburg in 1916. The new theatre was the second largest in Sweden, following the opera in Stockholm and it was technically very advanced with a rotating stage and modern lighting. One important aspect, from the composer’s point of view, was that the theatre had excellent acoustics. In a letter to a close friend Stenhammar noted how the architect had created ‘a room in which my music really floats in the atmosphere so that I just sit there and uncritically bask in the wonderful sounds’.

Strindberg's preface to *A Dream Play* gained much attention from his contemporaries as a policy statement for the modern theatre. Strindberg wanted to reproduce the 'disconnected but seemingly logical form of the dream... Anything can happen, everything is possible and, indeed, probable. Time and space do not exist; onto a minimal foundation of reality, illusion spins a web, weaving new patterns; a mixture of memories, experiences, fictions, impossibilities and improvisations. The characters split, double, multiply, evaporate, condense, dissolve and merge.' Stenhammar explained the structure of his music in the following fashion: 'A degree of logic in the musical element might not be without importance as an essential counter to the seeming lack of logic in the shifting images on the stage'. The emotional continuity that Stenhammar's music created provides a fitting parallel to Strindberg's further observation that 'just as dreams are generally painful, less frequently cheerful, there is a streak of melancholy and compassion with all living things throughout the shifting narrative'.

Swedish composer Hilding Rosenberg paid respect to this musical continuity when, in 1970, he arranged Stenhammar's music for concert performance. The score begins with an introductory prelude in which the god Indra and his daughter talk about the world and its inhabitants. The music then goes on to portray Indra's daughter's descent to earth. A dissonant exclamation, stretching for only three bars, is repeated several times in the complete theatre score and is associated with the daughter's recurrent claim that 'People are to be pitied!' (This is heard, for the first time, about five and a half minutes into the music in Rosenberg's version.) A striking scene in the play shows the Lawyer, who is just about to be conferred with a university doctorate when he is suddenly denied this honour. Stenhammar's musical setting is inspired: the academic procession is accompanied by a funeral march. This is followed by some brief episodes, for example from the scene in Fingal's cave in which Indra's daughter and the Poet are witnesses to a shipwreck in the distance

before Rosenberg's concert version ends with Stenhammar's concluding orchestral fantasy, written on a symphonic scale. Indra's daughter leaves the earth, bidding farewell to the Poet and promising to bring the human predicament before the Almighty. Stenhammar stressed the fact that his music was not intended to portray the dreamer's awakening: 'Symphonically it makes a natural and beautiful pendant to the music forming the transition from the prologue to the first scene. What then rose up as a diffuse dream out of the chaos, returns here, clear and complete, concluded.'

© *Tomas Block 2018*

The **Antwerp Symphony Orchestra** (formerly the Royal Flemish Philharmonic) is based in the new Queen Elisabeth Hall in Antwerp. Under the baton of principal guest conductor Philippe Herreweghe and honorary conductor Edo de Waart the orchestra aims to move and inspire a large and diverse audience through top-level concert experiences.

The Antwerp Symphony Orchestra occupies a unique position in Flanders, but also makes regular tours through Europe and Asia. The orchestra has performed in venues such as the Musikverein and Konzerthaus in Vienna, the Salzburg Festspielhaus, Amsterdam Concertgebouw, Tokyo's Suntory Hall and Bunka Kaikan Hall, the Cologne Philharmonie and the National Grand Theatre of Beijing.

Alongside its regular concerts, the orchestra attaches great value to developing educational and social projects, offering children, youngsters and people with different social backgrounds the opportunity to become acquainted with the symphony orchestra. The Antwerp Symphony Orchestra collaborates with major classical music labels and the orchestra's CDs receive critical acclaim internationally. The orchestra also curates its own label.

www.antwerpsymphonyorchestra.be

Christian Lindberg's career as a conductor was initiated when the Royal Northern Sinfonia persuaded him to conduct a programme in October 2000. A stunning review in *The Guardian* convinced him to continue, and within a year he had been appointed music director of both the Nordic Chamber Orchestra and the Swedish Wind Ensemble, going on to lead them both for the next nine years. Since 2009 he has been principal conductor of the Arctic Philharmonic, and he has recently extended his contract with that orchestra until 2019, as well as signing a five year contract as music director of the Israel NK Orchestra. Furthermore Christian Lindberg appears frequently as guest conductor with orchestras such as the Nippon Yomiuri Symphony Orchestra, the Royal Liverpool and Royal Stockholm Philharmonic Orchestras, Swedish Radio Symphony Orchestra, Danish National Symphony Orchestra, the Helsinki and Rotterdam Philharmonic Orchestras, Antwerp Symphony Orchestra, Giuseppe Verdi Symphony Orchestra of Milan, RTVE Symphony Orchestra, Taipei Symphony Orchestra, Simón Bolívar Symphony Orchestra and Nürnberger Symphoniker. Lindberg conducts on a number of highly acclaimed discs, among which the award-winning series of symphonies by his compatriot Allan Pettersson with the Norrköping Symphony Orchestra deserves special mention. He also has a uniquely wide-ranging discography as a trombonist.

CHRISTIAN LINDBERG

Photo: © Mats Bäcker



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, nogsam 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 Aulinkvartetten, 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 folkvisbearbetningar. 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 pregnant 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 uppsluppna 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 trettakt påminner den om folklig vals eller polska, vilket efterhand understryks av ornamenteringen av melodin. Den säregna triodelen domineras helt av träblåsare 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.

Om g-mollsymfonin är bland Stenhammars mesta kända verk, så är teatermusiken till Strindbergs *Ett drömspel* bland hans absolut minst uppmärksammade arbeten. Partituret är ganska omfångsrikt och Stenhammar värderade det själv högt. Musiken användes till en radioversion 1930 men låg annars länge helt ospelad. 1921 hade musiken efterfrågats till en uppsättning i Düsseldorf, och Stenhammar skickade noter tillsammans med en relativt omfattande kommentar till musiken och dess användning i dramat. Detta betyder, något paradoxalt, att mycket mer omfattande kommentarer av tonsättaren finns bevarade än till något av hans övriga verk från samma tid.

Musiken komponerades till invigningen av Lorensbergsteatern i Göteborg 1916. Den nya teatern var näst störst i Sverige, efter operan i Stockholm, och tekniskt mycket avancerad, med vridscen och modern belysningsutrustning. En betydelsefull egenskap för tonsättaren var den utomordentliga akustiken: Stenhammar beskrev i ett brev till en god vän hur arkitekten skapat ”ett rum, där min musik simmar omkring, så jag bara sitter kritiklöst lycklig och lapar i mig den underbara klangen”.

Strindbergs förord till *Ett Drömspel*, ”Erinran”, blev av samtiden minst lika uppmärksammat som en programförklaring för modern teater som själva pjäsen. Strindberg ville återge ”drömmens osammanhängande men skenbart logiska form [...] Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster; en blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer. Personerna

klyvas, fördubblas, dubbleras, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas.” Stenhammar kommenterade uppbyggnaden av sin musik med orden ”En viss logisk följdriktighet i det musikaliska torde icke vara utan betydelse som behövt motvikt till de växlande scenbildernas till synes bristande logik”. Den emotionella kontinuitet som Stenhammars musik skapade blir en god parallell till Strindbergs vidare observation att ”såsom drömmen mest är smärtsam, mindre ofta glättig, går en ton av vemod, och medlidande med allt levande genom den vinglande berättelsen”.

Hilding Rosenberg tog fasta på denna musikaliska kontinuitet då han 1970 sammanställde en bearbetning för konsertbruk av Stenhammars musik. Musiken inleds med ett förspel till prologen, där guden Indra och hans dotter samtalar om jorden och dess invånare. Därefter gestaltas Indras dotters nedstigande till jorden. Ett dissonant utrop som omfattar endast tre takter spelas flera gånger i den kompletta skådespelsmusiken och associeras med Dotterns återkommande konstaterande ”Det är synd om människorna!” (det hörs första gången efter ungefär 5 och en halv minuter i Rosenbergs version). En pregnant scen i skådespelet visar advokaten som skall promoveras till doktor vid universitetet, men plötsligt under den akademiska högtiden förvägras hedersbetygelsen. Stenhammars musikaliska inramning är inspirerad – den akademiska processionen beledsagas av en sorgmarsch. Några kortare avsnitt följer, hämtade bland annat från scenen i Fingalsgrottan där dottern och diktaren bevittnar ett skeppsbrott på avstånd, innan Rosenbergs konsertversion avslutas med Stenhammars symfoniskt anlagda avslutande orkesterfantasi. Indras dotter lämnar jorden, tar farväl av diktaren och lovar att tala människornas sak inför Den högste. Stenhammar underströk att hans musik här inte var menad att gestalta drömmarens uppvaknande: ”Symfoniskt står den naturligt och vackert som pendang till övergångsmusiken från prologen till första scenen. Vad som då steg upp som diffus drömbild ur kaos, återkommer här klart och färdigt, avslutat.”

© Tomas Block 2018

Antwerp Symphony Orchestra (tidigare känd som Kungliga Flamländska Filharmonikerna) har sitt hem i den nyligen invigda Queen Elisabeth Hall i Antwerpen. Under ledning av sin förste gästdirigent Philippe Herreweghe och hedersdirigenten Edo de Waart strävar orkestern efter att inspirera och beröra en stor och varierad publik genom konsertupplevelser av högsta klass. Orkestern har erövrat en unik position i Flandern, men turnerar även regelbundet i Europa och Asien, och ger då konserter i salar såsom Wiens Musikverein och Konzerthaus, Festspielhaus i Salzburg, Concertgebouw i Amsterdam, Suntory Hall och Bunka Kaikan Hall i Tokyo, Kölns Philharmonie och det Nationella centret för scenkonst i Beijing.

Vid sidan om sin ordinarie konsertverksamhet lägger Antwerp Symphony Orchestra även stor vikt vid uppgiften att nå fram till delvis nya publikgrupper, och erbjuder barn, ungdomar och ovana konsertbesökare möjlighet att bekanta sig med symfoniorkestern som medium. Orkestern ger ut skivor på egen etikett, men samarbetar även med ledande skivbolag och dess inspelningar får internationell uppmärksamhet.

www.antwerpsymphonyorchestra.be

Christian Lindbergs dirigentkarriär inleddes 2000 då Royal Northern Sinfonia övertalade honom att leda ett konsertprogram. En strålande recension i engelska *The Guardian* övertygade honom om att fortsätta och mycket snart utsågs han till musikalisk ledare för både Nordiska kammarorkestern och Blåsarsymfonikerna, poster som han innehade under de följande nio åren. 2009 tillträdde han som chefdirigent för Nordnorsk Symfoniorkester, och har nyligen förlängt sitt kontrakt till 2019, samtidigt som han åtagit sig uppdraget som musikalisk ledare för Israel NK Orchestra. Christian Lindberg gästar regelbundet orkestrar som Nippon Yomiuri Symphony Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Kungliga Filharmonikerna, Sveriges Radios Symfoniorkester, Danska Radions Symfoniorkester,

Helsingfors Filharmoniker, Giuseppe Verdi Symphony Orchestra of Milan, Irländska Radions Symfoniorkester, Taipei Symphony Orchestra, Simón Bolívar Symphony Orchestra och Nürnberger Symphoniker. Han dirigerar på ett antal inspelningar som har väckt internationell uppmärksamhet, och 2015 vann hans inspelning av Allan Petterssons nionde symfoni med Norrköpings symfoniorkester en Grammis. Christian Lindberg har även en unikt omfattande diskografi som trombonist, och finns också representerad på skiva som tonsättare.

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, zwischerten 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 erheblich. 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 beim 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 entfernteren 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 virtuos-kompositorischen Fähigkeiten, die sich Stenhammars 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 for-

maler 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.

Während die g-moll-Symphonie eines der bekanntesten Werke Stenhammars ist, ist seine Musik für Strindbergs *Ein Traumspiel* eines der unbekanntesten. Stenhammar selber schätzte das recht umfangreiche Werk sehr. Die Musik wurde 1930 für eine Rundfunkfassung des Schauspiels verwendet, blieb aber ansonsten unaufgeführt. Im Jahr 1921 war die Musik für eine Produktion in Düsseldorf angefragt worden, und Stenhammar hatte Partitur und Stimmen zusammen mit einem relativ umfangreichen Kommentar zur Musik und der Art und Weise, wie sie in dem Stück verwendet werden sollte, verschickt. Und so existieren für dieses Werk paradoxer-

weise weit detailliertere Anmerkungen Stenhammars als für jede andere seiner Kompositionen aus dieser Zeit.

Die Musik wurde für die Eröffnung des Lorensberg-Theaters in Göteborg im Jahr 1916 komponiert. Das neue Theater war – nach der Oper in Stockholm – das zweitgrößte in Schweden und stand mit Drehbühne und moderner Lichttechnik auf der Höhe der Zeit. Ein wichtiger Aspekt aus Sicht des Komponisten war, dass das Theater über eine ausgezeichnete Akustik verfügte. In einem Brief an einen engen Freund schrieb Stenhammar, der Architekt habe „einen Raum geschaffen, in dem meine Musik wirklich in der Atmosphäre schwebt, so dass ich einfach nur da sitze und kritiklos in den wundervollen Klängen schwelge“.

Strindbergs Vorwort zu seinem *Traumspiel* erregte als Grundsatzerklärung für das moderne Theater, wie es das Stück darstellte, unter den Zeitgenossen große Aufmerksamkeit. Strindberg wollte die „unverbundene, aber scheinbar logische Form des Traums“ nachbilden. „Alles kann geschehen, alles ist möglich und in der Tat wahrscheinlich. Zeit und Raum existieren nicht; auf einer minimalen Grundlage von Wirklichkeit spinnt die Illusion ein Netz und webt neue Muster; eine Mischung aus Erinnerungen, Erlebnissen, Fiktionen, Unmöglichkeiten und Improvisationen. Die Personen teilen sich, verdoppeln sich, vervielfachen sich, verdunsten und verdichten sich; sie lösen sich auf und verschmelzen miteinander.“ Die Struktur seiner Musik erläuterte Stenhammar folgendermaßen: „Ein gewisses Maß an Logik in der Musik mag nicht unwichtig sein, um dem scheinbaren Mangel an Logik beim Wechsel der Bilder auf der Bühne zu begegnen“. Die emotionale Kontinuität, die Stenhammars Musik erzeugte, stellt eine Parallele zu einer weiteren Beobachtung Strindbergs dar: „Wie Träume zumeist schmerzlich und seltener heiter sind, geht ein Ton von Melancholie und Mitleid mit allem Lebenden durch die wechselvolle Erzählung“.

Der schwedische Komponist Hilding Rosenberg zollte dieser musikalischen Kontinuität Respekt, als er Stenhammars Musik 1970 für den Konzertsaal ein-

richtete. Die Partitur begann mit einem einleitenden Vorspiel, in dem der Gott Indra und seine Tochter sich über die Welt und ihre Bewohner austauschen. Die Musik schildert sodann den Abstieg von Indras Tochter auf die Erde. Ein dissonanter Ausruf von nur drei Takten Dauer erklingt in der vollständigen Schauspielpartitur mehrfach und steht mit der wiederholten Klage der Tochter in Zusammenhang: „Es ist schade um die Menschen!“ (In Rosenbergs Fassung erklingt sie erstmals nach etwa fünfeinhalb Minuten.) Eine eindringliche Szene des Stücks zeigt den einer Ehren doktorwürde entgegensehenden Advokat, als ihm diese plötzlich verweigert wird. Stenhammars musikalische Umsetzung ist inspiriert: Die akademische Prozession wird von einem Trauermarsch begleitet. Es folgen einige kurze Episoden, u.a. aus der Szene in Fingals Höhle, in der Indras Tochter und der Dichter Zeugen eines Schiffunglücks werden, bevor Rosenbergs Konzertfassung mit Stenhammars abschließender, symphonisch konzipierter Orchesterfantasie endet. Indras Tochter verlässt die Erde, verabschiedet sich von dem Dichter und verspricht, das menschliche Dilemma vor den Allmächtigen zu bringen. Stenhammar betonte, seine Musik habe nicht das Erwachen des Träumers darstellen wollen: „In symphonischer Hinsicht bildet sie ein natürliches und schönes Pendant zu jener Musik, die den Übergang vom Prolog zur ersten Szene bildet. Was dort als diffuser Traum aus dem Chaos aufstieg, kehrt hier, klar, vollständig und abgeschlossen wieder.“

© **Tomas Block 2018**

Das **Antwerpener Symphonieorchester** (chemals Königliche Flämische Philharmonie) residiert im neuen Königin-Elisabeth-Saal in Antwerpen. Unter der Leitung seines Ersten Gastdirigenten Philippe Herreweghe und seines Ehrendirigenten Edo de Waart hat sich das Orchester zum Ziel gesetzt, ein großes und vielfältiges Publikum mit erstklassigen Konzerterlebnissen zu bewegen und zu begeistern.

Das Antwerpener Symphonieorchester hat in Flandern eine einzigartige Position inne, unternimmt aber auch regelmäßige Tournées durch Europa und Asien. Das Orchester ist an Orten wie dem Musikverein und dem Konzerthaus in Wien, dem Salzburger Festspielhaus, dem Concertgebouw in Amsterdam, der Kölner Philharmonie, der Suntory Hall und der Bunka Kaikan Hall in Tokio und dem Chinesischen Nationaltheater in Beijing aufgetreten.

Neben seinen regelmäßigen Konzerten legt das Orchester großen Wert auf die Entwicklung von Bildungs- und Sozialprojekten, die Kindern, Jugendlichen und Menschen mit unterschiedlichem sozialen Hintergrund die Möglichkeit bieten, das Symphonieorchester kennenzulernen. Das Antwerpener Symphonieorchester arbeitet mit großen klassischen Musiklabels zusammen; seine CDs wurden von der internationalen Fachkritik mit Lob bedacht. Daneben kuratiert das Orchester auch ein eigenes Label.

www.antwerpsymphonyorchestra.be

Christian Lindbergs Karriere als Dirigent begann, als das Royal Northern Sinfonia ihn überredete, ein Konzert im Oktober 2000 zu leiten. Eine begeisterte Kritik in *The Guardian* überzeugte ihn weiterzumachen, und binnen Jahresfrist sah er sich zum Musikalischen Leiter des Nordic Chamber Orchestra und des Swedish Wind Ensemble ernannt; beide Ensembles sollte er in den folgenden neun Jahren leiten. Seit 2009 ist er Chefdirigent des Arctic Philharmonic und hat kürzlich seinen Vertrag mit dem Orchester bis zum Jahr 2019 verlängert; darüberhinaus hat er einen Fünfjahresvertrag als Musikalischer Leiter des Israel NK Orchestra unterzeichnet. Darüber hinaus tritt Christian Lindberg häufig als Gastdirigent mit Orchestern wie Nippon Yomiuri Symphony Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Schwedisches Rundfunk-Symphonieorchester, Danish National Symphony Orchestra, Helsinki Philharmonic Orchestra,

Rotterdam Philharmonic Orchestra, Antwerp Symphony Orchestra, Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, RTVE Symphony Orchestra, Taipei Symphony Orchestra, Orquesta Sinfónica Simón Bolívar und Nürnberger Symphoniker auf. Lindberg hat etliche gefeierte Einspielungen geleitet, unter denen die preisgekrönte Reihe der Symphonien seines Landsmanns Allan Pettersson mit dem Norrköping Symphony Orchestra besondere Erwähnung verdient. Außerdem hat er eine einzigartig breit gefächerte Diskographie als Posaunist vorgelegt.

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 constituants 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 immodéré-

ment 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.

Si la symphonie en sol mineur compte parmi les œuvres les mieux connues de Stenhammar, la musique de scène d'*Ett drömspel* (Le Songe, un jeu de rêves) de Strindberg se trouve nettement parmi ses travaux les moins remarqués. La partition est assez étendue et Stenhammar la gardait en haute estime. La musique fut utilisée pour une version radiophonique en 1930 mais elle resta autrement longtemps non jouée. En 1921, la musique avait été demandée pour une production à Düsseldorf et Stenhammar avait envoyé les parties avec un commentaire assez approfondi sur la musique et son emploi dans le drame. Cela veut dire, un peu paradoxalement, que des commentaires beaucoup plus complets du compositeur sont gardés pour cette pièce que pour quelque autre de ses œuvres de la même époque.

La musique a été composée pour l'ouverture du Lorensbergsteatern à Göteborg en 1916. Le nouveau théâtre était le deuxième plus grand en Suède, après l'opéra

à Stockholm, et la technique y était très avancée avec une scène tournante et de l'équipement d'éclairage moderne. Une propriété importante pour le compositeur était l'excellente acoustique : Stenhammar a décrit dans une lettre à un bon ami comment l'architecte avait créé «une salle où ma musique nage librement, de sorte que je m'assois heureux et sans souci, et je me gave de la ravissante sonorité.»

La préface d'*Ett Drömspel* de Strindberg, «Erinran» (Le rappel), fut au moins aussi remarquée comme déclaration de programme pour le théâtre moderne que la pièce elle-même. Strindberg voulait rendre «la forme incohérente mais apparemment logique du rêve [...] Tout peut arriver, tout est possible et probable. Le temps et l'espace n'existent pas ; sur une réalité insignifiante, la fantaisie tourne et tisse de nouveaux patrons ; un mélange de souvenirs, d'expériences, de libres affabulations, d'incohérences et d'improvisations. Les personnages se fendent, se doublent, s'évaporent, se densifient, se liquéfient, s'assemblent.» Stenhammar commenta la structure de sa musique ainsi : «Une certaine cohérence logique dans la musique ne devrait pas être sans signification comme contrepoids nécessaire au manque apparent de logique des images changeantes de la scène.» La continuité émotionnelle créée par la musique de Stenhammar est un bon parallèle à l'observation supplémentaire de Strindberg : «tout comme le rêve est le plus souvent douloureux, moins souvent brillant, il se trouve une note de mélancolie et de compassion avec tout ce qui est vivant grâce au vacillement de l'histoire.»

Hilding Rosenberg prit note de cette continuité musicale en 1970 quand il compila un arrangement de la musique de Stenhammar pour la salle de concert. La musique commence avec un prélude au prologue où le dieu Indra et sa fille parlent de la terre et de ses habitants. Elle décrit ensuite la descente de la fille d'Indra sur la terre. Un appel dissonant qui ne comprend que trois mesures est joué plusieurs fois dans la musique de scène complète et est associé à la constatation réitérée de la fille «Les gens font pitié!» (On l'entend pour la première fois à environ cinq

minutes et demie dans la version de Rosenberg.) Une scène expressive dans le drame montre l’avocat qui va obtenir un doctorat à l’université mais tout à coup, pendant la fête académique, on lui dénie la notification d’honneur. L’encadrement musical de Stenhammar est inspiré – la procession académique est accompagnée d’une marche funèbre. Ceci est suivi de petites sections tirées entre autre de la scène dans la grotte de Fingal où la fille et le poète observent un naufrage au loin, avant que la version de concert de Rosenberg se termine par la fantaisie finale pour orchestre que Stenhammar avait écrite de manière symphonique. La fille d’Indra quitte la terre, dit adieu au poète et promet de prendre la défense des hommes devant le Très-Haut. Stenhammar souligna que sa musique ne voulait pas décrire le réveil du rêveur : « Symphoniquement elle fait naturellement avec beauté le pendant de la musique de transition du prologue à la première scène. Ce qui s’est alors élevé comme une image de rêve diffuse hors du chaos revient ici claire et finie, complète. »

© *Tomas Block 2018*

L’Orchestre symphonique d’Anvers (autrefois Philharmonie royale des Flandres) a sa résidence au nouveau Hall Reine Elisabeth à Anvers. Sous la direction du principal chef invité Philippe Herreweghe et du chef honoraire Edo de Waart, l’orchestre se propose d’émouvoir et d’inspirer un vaste public au moyen d’expériences de concert au plus haut niveau.

L’Orchestre symphonique d’Anvers occupe une place unique en Flandres mais il fait régulièrement aussi des tournées en Europe et en Asie. La formation s’est produite aux Musikverein et Konzerthaus à Vienne, Festspielhaus de Salzbourg, Concertgebouw d’Amsterdam, Suntory Hall et Bunka Kaikan Hall de Tokyo, Philharmonie de Cologne et Grand Théâtre national de Beijing.

Outre ses concerts réguliers, l’orchestre accorde une grande valeur au développement de projets éducationnels et sociaux, offrant aux enfants, jeunes et adultes

de différentes couches sociales la chance de se familiariser avec l'orchestre symphonique. L'Orchestre symphonique d'Anvers a collaboré avec de grandes compagnies de disques de musique classique et les disques de l'orchestre reçoivent l'acclamation internationale des critiques. L'orchestre dispose aussi de sa propre étiquette.

www.antwerpsymphonyorchestra.be

La carrière de chef de **Christian Lindberg** a été lancée lorsque la Royal Northern Sinfonia le persuada de diriger un concert en octobre 2000. Une critique sensationnelle du quotidien britannique *The Guardian* l'a convaincu de continuer et moins d'un an plus tard, il était nommé à la fois directeur musical de l'Orchestre de chambre nordique et du Swedish Wind Ensemble, deux ensembles qu'il allait diriger pendant neuf saisons. Il est depuis 2009 chef principal de l'Orchestre philharmonique de l'Arctique et le contrat qui le lie à l'orchestre a été prolongé jusqu'à 2019. Il a de plus signé en 2017 un contrat de cinq ans en tant que directeur musical de l'Israel NK Orchestra. Lindberg se produit de plus régulièrement comme chef invité avec par exemple l'Orchestre symphonique Yomiuri du Japon, l'Orchestre philharmonique royal de Liverpool, l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm, l'Orchestre symphonique de la radio suédoise, l'Orchestre symphonique national du Danemark, l'Orchestre philharmonique d'Helsinki, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, la Philharmonie Royale de Flandre, l'Orchestre symphonique d'Anvers, l'Orchestre symphonique Giuseppe Verdi de Milan, l'Orchestre symphonique de RTVE (Madrid), l'Orchestre symphonique de Taipei, l'Orchestre symphonique Simón Bolívar ainsi que l'Orchestre symphonique de Nuremberg. Lindberg a dirigé de nombreux enregistrements salués par la critique dont la série de symphonies de son compatriote Allan Pettersson avec l'Orchestre symphonique de Norrköping qui a été prisée. Sa discographie en tant que tromboniste est également importante et variée.

MORE STENHAMMAR FROM THE
ANTWERP SYMPHONY ORCHESTRA AND CHRISTIAN LINDBERG



Excelsior! symphonic overture, Op. 13
Mellanspel ur Sången (Interlude from The Song), Op. 44
Serenade in F major, Op. 31
BIS-2058 SACD

10/10/10 *klassik-heute.de* · Recording of the Month *MusicWeb-International* · The Want List *Fanfare*

"Christian Lindberg ger en varierad och oerhört nyanserad bild av Stenhammar." *Opus*

'A marvellous disc which makes a fine introduction to a marvellous composer.' *Gramophone*

'At last, Stenhammar gets the fine performances he deserves;
first-rate sound, too.' *MusicWeb-International.com*

"Versiones que tienen su mejor baza en su espontaneidad,
ímpetu y frescura. La toma de sonida, impecable." *Scherzo*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

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: April 2017 at the Koningin Elisabethzaal, Antwerp, Belgium
Producer: Jens Braun (Take5 Music Production)
Sound engineer: Martin Nagorni (Arcantus Musikproduktion)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Jens Braun
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Tomas Block 2017
Translations: William Jewson (English); Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover image: *Björken I (Höst)* ('The Birch Tree I – Autumn') by August Strindberg, 1902 (detail). Oil on wood panel, 33 x 23 cm.
Back cover photo: © Antwerp Symphony Orchestra / Jesse Willems
Photo of Christian Lindberg: © Mats Bäcker
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-2329 © & © 2018, BIS Records AB, Åkersberga.



The Antwerp Symphony Orchestra in the Queen Elisabeth Hall

**Antwerp
Symphony
Orchestra**

BIS-2329