



STENHAMMAR

SÅNGEN

symphonic cantata

REVERENZA

ROMEO AND JULIA

TWO SENTIMENTAL ROMANCES

SARA TROBÄCK violin

GOTHENBURG SYMPHONY

NEEME JÄRVI

STENHAMMAR, WILHELM (1871–1927)

Suite from ROMEO OCH JULIA, Op. 45 (1922) 17'20

Arranged by Hilding Rosenberg (1944) (*Svensk Musik*)

- [1] I. Pastorale. *Andante sostenuto* 5'47
- [2] II. Corrente. *Allegretto grazioso* 1'35
- [3] III. Gavotte 3'50
- [4] IV. Petters pipa. *Tempo rubato* (oboe solo) 3'33
- [5] V. Sarabanda. *Andante tranquillo* 2'34

Orchestral soloists: MÅRTEN LARSSON oboe · ANDERS JONHÄLL flute

[6] REVERENZA (1911–13) 5'58

(original second movement of Serenade, Op. 31)

Tempo di menuetto. Tranquillo e grazioso

TWO SENTIMENTAL ROMANCES, Op. 28 (1910) 13'26

for violin and orchestra

- [7] I. *Andantino* 6'38
- [8] II. *Allegro patetico* 6'46

SARA TROBÄCK *violin*

SÅNGEN (THE SONG), symphonic cantata, Op. 44 (1921)
for soloists, choirs and orchestra. Text: Ture Rangström

29'15

- 9 I. *Tempo andante, poco rubato. Passionato, patetico* 14'08
(Min sång, mitt land – du mina sångers land!)
- 10 II. *Molto adagio, solenne – Allegro ma non tanto* 15'03
(Templet strålar. Rymder ljuda.)

CHARLOTTA LARSSON *soprano* · MARTINA DIKE *alto*
LARS CLEVEMAN *tenor* · FREDRIK ZETTERSTRÖM *baritone*

Children's Choir of NORRKÖPINGS MUSIKKLASSER

directors: CHARLOTTE KUISMA, INGRID RISBERG

GOTHENBURG SYMPHONY CHOIR & VOCAL ENSEMBLE

ALEXANDER EINARSSON *choirmaster*

Choir soloists: STEFAN BERKIETA bass · MARTIN TÖRNQVIST tenor

TT: 67'08

GOTHENBURG SYMPHONY PER ENOKSSON *leader*

NEEME JÄRVI *conductor*



Wilhelm Stenhammar (1871–1927) was one of the most important composers and personalities in Swedish music around 1900. After making a spectacular breakthrough in Stockholm in 1894 with his Piano Concerto No. 1 in B flat minor, Op. 1, he gained a reputation in particular as a chamber music pianist and song accompanist. Among his most significant works are six string quartets, two symphonies, songs with piano and orchestra, and large-scale choral works. After he was appointed principal conductor of the newly formed Gothenburg Symphony Orchestra in 1907, he became a force to be reckoned with in this capacity as well. Between 1907 and 1922, by means of his intensive rehearsal work and innovative repertoire, he turned the orchestra into one of the finest in Scandinavia. Stenhammar's musical thinking was characterized by a broad range of interests and his compositions exhibited great seriousness of purpose, which often went hand-in-hand with rigorous self-criticism. He maintained regular contacts with composers such as Carl Nielsen and Jean Sibelius, and gave the Scandinavian premières of many contemporary works. Moreover, concert tours as a soloist and chamber pianist introduced him to a wider international public.

The works recorded here all come from Stenhammar's time in Gothenburg. They demonstrate his experience in handling the orchestra, his identity as a chamber musician and his sensitivity to the characteristics of the poetry he set to music. Here we find not only soloistic virtuosity but also the exploration of orchestral colour; intimate theatre music contrasts with an imposing festive cantata.

The incidental music to Shakespeare's *Romeo and Juliet*, Op. 43, is Stenhammar's last opus-numbered work and dates from 1922. Around 1920 Stenhammar worked closely with the young theatre director Per Lindberg, and composed a series of theatre scores for the latter's ambitious productions at the Lorensberg Theatre in Gothenburg. To understand the stylized, sometimes almost shy sonorities of Stenhammar's *Romeo and Juliet*, we should bear in mind the scenery was inspired by the Neo-Renaissance with an understated and pared-down stage design à la Giotto. Played by an ensemble of soloists, the *Pastorale* serves as an introduction, whilst the dances *Corrente*, *Gavotte* and *Sarabande* are integrated into the action. The virtuoso oboe solo *Petters pipa* (*Peter's Pipe*) blends seamlessly with the

Arcadian landscape, with shepherds playing their pipes towards the back of the stage. The orchestral concert suite was assembled by Hilding Rosenberg in 1944.

By contrast, both *Reverenza* and the two *Sentimental Romances* for violin and orchestra, Op. 28, were clearly designed for the concert hall. In 1914, when the orchestral Serenade, Op. 31, was first performed, *Reverenza* was its second movement. When he revised the Serenade in 1919, Stenhammar omitted this movement in favour of a sequence of three closely related middle movements. Formally a scherzo, *Reverenza* can be seen as a tribute to the Viennese Classical scherzo tradition, which Stenhammar updates by widening its scope, which ranges from soloistic activity and chamber-music-like group interaction (e.g. the string quartet heard at the beginning of the movement) to the full orchestral sonority. Thus the tone changes – also in historical terms – between rococo figurations, dance-like classicistic rhythms and even burlesque passages that border on the grotesque.

The title *Sentimental Romances* for Op. 28 was given by Stenhammar himself, but it is unclear what he actually meant by this description. Stenhammar's contemporary Julius Rabe associated it with markings such as *con sentimento* whilst his biographer Bo Wallner thought that this was Stenhammar's way of taking leave of an earlier period within his own output. In any case, the Romances testify to the long friendship between Stenhammar and the violin virtuoso and string quartet leader Tor Aulin (1866–1914). The première in 1911 – in Gothenburg, conducted by the composer – was one of Aulin's last public appearances. In these pieces, too, Stenhammar showed exceptional refinement as a composer and orchestrator, and it is no surprise that the Romances are now among his most frequently performed works.

The symphonic cantata *Sången* (*The Song*), Op. 44 (1921), can be regarded as a key work from Stenhammar's Gothenburg years. Here Stenhammar reflects on what music is and can be – in music, and with musical means. Here he touches on everything: the human and the divine; myth, dream and song; jubilation and suffering; life and death.

Sången was written in response to a commission. In 1920 Stenhammar was asked by the Royal Swedish Academy of Music in Stockholm to write a large-scale choral work to mark its 150th anniversary. Stenhammar accepted on the condition that the text would be written by his younger fellow-composer Ture Rangström (1884–1947). The fact that Stenhammar

wanted a composer to write the words for this prestigious work was not just a consequence of his personal friendship with Rangström. In the summer of 1920 he wrote to Rangström: 'There were two reasons for me to suggest you as the text author. One was my conviction that, in terms of content, you could produce a text that would be truly effective with and would stimulate the music.' In addition, Stenhammar hoped for 'a genuine *collaboration* regarding the shape of the text – and also, later on, in the form of your criticism and good advice concerning the preparation of the music.' Both of these hopes were to be fulfilled, despite some highly charged differences of opinion, as we can discern from their extensive correspondence. Even if Rangström's and Stenhammar's paths as composers would later diverge, they shared a belief in the cantata's fundamental concept of 'music as a matter of religious magnitude' (Bo Wallner).

Rangström's text (and Stenhammar's setting) is divided into two parts. The first depicts the awakening of a mystical figure named 'Sängen', which can be interpreted as meaning both 'song' and 'singing'. In the cantata both of these meanings are taken into account; together they represent nothing less than 'music' itself. The second part portrays a 'hallowed feast' in a temple erected in honour of 'Sången', and proclaims the significance of music for human life: music lets youth blossom; it soothes, comforts and accompanies us unto death. The text thus fulfills its purpose of symbolically preparing the participants for the occasion. But Rangström deviates significantly from the conventions of patriotic poetry of the late nineteenth century. Within a strict strophic structure he weaves a dense metaphorical net of meanings, references and allusions. Elements from literary trends such as vitalism and symbolism are fused together with an individual style, at times so emotionally charged that it is almost painful. The very first verse is programmatic: 'My song, my country – O country of my songs!' This country cannot be found on any map; it is no 'fatherland' and no kingdom; it is rather '*my* country', the country of those who make music, the country of those who compose it, more or less skilfully. The temple that is invoked in the second part is a place that is legitimized solely by the power of music and makes possible the coming together of all people regardless of their nationality or faith: 'A temple vault of sweet and cheering notes, is raised for you, for me – and see, how fettered longing is released from

bosoms full!’ Nonetheless, this temple stands unmistakably in a Swedish landscape with birch trees and grey islands. The way nature is portrayed alludes to Swedish lyric poetry and painting from the turn of the century. Rangström’s wide-ranging visions are translated by Stenhammar into fascinating sound-worlds, for instance the sound of ‘shifting waves of eternity’ in space or – ‘deep from the dark floods of the earth’ – the ‘song of time’.

A further interesting aspect of Stenhammar’s setting lies in the paradoxical relationship between the representation and that which is represented. The *text* of the first part relates at some length a sort of prehistory of ‘music’. ‘Sången’, the main character, is not even present at the beginning; she is born in the middle of the first part, in the dawn of music, from the union of dream and saga. And yet Stenhammar’s setting is musically overwhelming right from the outset. ‘Music’ is simultaneously present and absent. Music has to relate the myth of its origin from the very beginning, whilst at the same time glancing back at its traditions and remaining at the forefront of modernity. How is this possible?

For Stenhammar’s new orientation as a composer during his Gothenburg years, the complex relationship between affiliation to his own time and historical awareness was paramount. In his search for new avenues, he undertook extensive studies of Renaissance counterpoint between 1909 and 1918, and explored a number of ways of combining independent voices. From a basic selection of musical elements he developed flexible motivic shapes that could be transformed into the variety of up-to-date sound worlds. The G minor Symphony, Op. 34, and the Sixth String Quartet, Op. 35, testify to this new orientation.

Sången is, however, perhaps the most impressive example of this musical philosophy. When the soprano solo in the first part announces the awakening of ‘Sången’, the children’s choir sings a motif that would have been familiar to the whole audience from the song *En sommardag* (*A Summer Day*) by Adolf Fredrik Lindblad (1801–78). This motif grows out of the surrounding music with great naturalness – because Stenhammar has anticipated its entry by means of a number of preparatory motivic variants in the choral and orchestral parts, thereby making it virtually universal. With the polyphonic elaboration of this ‘summer day’ motif in the choir (divided), children’s choir and large orchestra, Stenhammar – using the simplest of building blocks – brings Rangström’s vision of a thousand-voiced song to life.

In the second part the listener is struck by certain passages that sound as if they had been borrowed from a Handel oratorio. Stenhammar lets these emerge gradually from the polyphonic texture into the limelight – at the very moment when the guests at the festivities are invited to the temple feast: ‘Här att offra, här att lova kallas du till helgad fest.’ (‘Here to sacrifice, to praise are you called to hallowed feast’). If we bear in mind that around 1900 Handel’s oratorios were among the most popular works in the repertoire for choral societies and music festivals, it becomes apparent that Stenhammar’s combination of a musically autonomous temple ritual and the oratorio style should be understood not as an outmoded baroque quotation but rather as a reference to the topicality of Handel’s oratorios in bourgeois festive culture around the turn of the century.

Paradoxically, it is above all the Interlude from *Sången* – which is often played as an encore, with a concert ending – that has kept the name of this extraordinary work in the public consciousness. On this disc we can hear it in its original context. As it leads from the first part of the work into the second, it erects – in the best nineteenth-century symphonic tradition – a ceremonial instrumental temple for ‘*Sången*’.

© *Signe Rotter-Broman 2018*

The Swedish violinist **Sara Trobäck** was a pupil of György Pauk at the Royal Academy of Music in London. She performs as a soloist and chamber musician both in Sweden and internationally. In 2002 she formed the Trio Poseidon together with the cellist Claes Gunnarsson and the pianist Per Lundberg. Since 2002 she has been leader of the Gothenburg Symphony, and in 2008 she was elected a member of the Royal Swedish Academy of Music. She performs on a violin by G. B. Guadagnini (Parma 1753) on loan from the Järnåker Foundation, using a bow by Nicolas Maline (1860–65).

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.

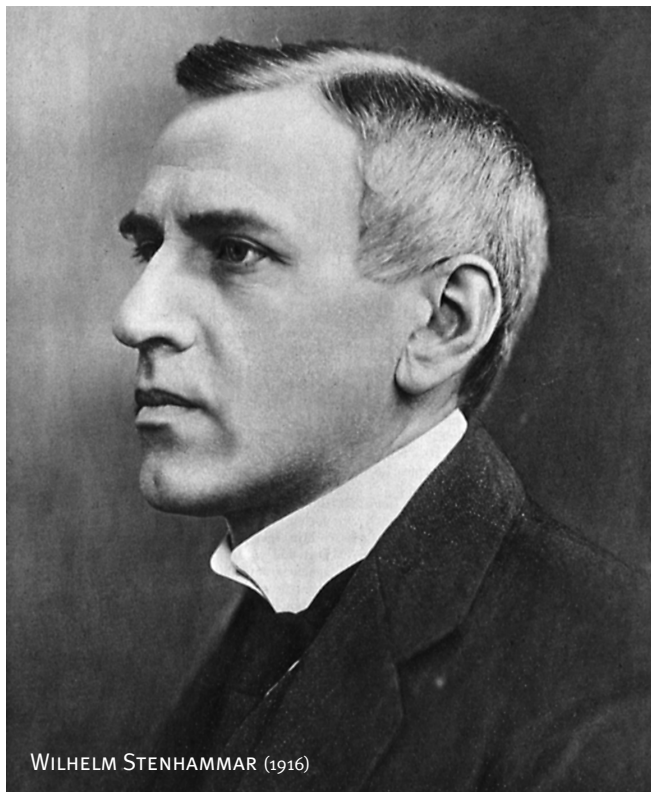
www.gso.se

The head of a musical dynasty, **Neeme Järvi** is one of today's most respected maestros, conducting many of the world's most prominent orchestras and working alongside soloists of the highest calibre. A prolific recording artist, he has amassed a discography of nearly 500 recordings, including numerous discs for BIS.

Currently artistic director and principal conductor of the Estonian National Symphony Orchestra, Järvi has held positions with orchestras across the world, and is music director emeritus of both the Residentie Orkest and the Detroit Symphony Orchestra as well as principal conductor emeritus of the Gothenburg Symphony and conductor laureate of the Royal Scottish National Orchestra.

Neeme Järvi has been honoured with many international awards and accolades. From his native country these include an honorary doctorate from the Estonian Academy of Music and the Order of the National Coat of Arms, and in 1998 he was voted 'Estonian of the Century'. He holds honorary doctorates from several universities, and is a member of Royal Swedish Academy of Music, and the recipient of the Royal Swedish Order of the Polar Star.

www.neemejarvi.ee



Wilhelm Stenhammar (1871–1927) var en av de mest betydande tonsättarna och personligheterna i svenskt musikliv omkring 1900. Efter sitt spektakulära genombrott med första pianokonserten i b-moll op. 1 i Stockholm 1894 gjorde han sig ett namn i synnerhet som kammarmusikpianist och ackompanjatör. Till hans mest betydande verk hör sex stråkkvartetter, två symfonier, sånger med klaver- och orkesterackompanjemang och storformatiga körverk. Sedan han utnämnts till chefsdirigent vid den nygrundade Göteborgs Orkesterförening 1907 trädde han fram som en betydande dirigentpersonlighet. Genom intensivt repetitionsarbete och innovativ repertoar formade han denna orkester mellan 1907 och 1922 till en av de bästa klangkropparna i Skandinavien. Stenhammars musikaliska tänkande präglades av ett vitt intressespektrum och ett stort kompositoriskt allvar, inte sällan beledsagat av en rigorös självkritik. Han hade ett intensivt utbyte med tonsättare som Carl Nielsen och Jean Sibelius och uppförde flera samtida verk för första gången i Skandinavien. Konsertresor som solist och kammarmusikpianist gjorde honom även känd för en bredare publik söder om Öresund.

De verk som presenteras på denna inspelning stammar alla från Stenhammars tid i Göteborg. De visar hans djupa förtrogenhet med orkesterapparaten, hans identitet som kammarmusiker och hans sensibilitet för den tonsatta lyrikens karaktäristika. Här står solistisk virtuositet bredvid orkestralt spel med klangfärger, intim teatermusik bredvid storslagen festkantat.

Teatermusiken till Shakespeares *Romeo och Julia* op. 43 är Stenhammars sista numrerade opus och stammar från 1922. Omkring 1920 arbetade han nära tillsammans med den unge regissören Per Lindberg och komponerade en stor mängd teatermusik för dennes ambitiösa insceneringar vid Lorensbergsteatern i Göteborg. För att förstå det stiliserade, stundtals nästan nyktra tonfallet i Stenhammars *Romeo och Julia* måste man göra klart för sig, att rekvisitan utgjordes av ett slags ”ungrenässans” med en nysakligt reducerad, Giotto-orienterad scenbild. Spelad av en solistensemble fungerade *Pastoralen* som ingångsmusik medan danserna *Corrente*, *Gavotte* och *Sarabande* integrerades i handlingen. Det virtuosa oboesolot *Peters pipa* smälter in i det arkadiska landskapet med skalmejablåsande herdar i bakgrunden. Konsertversionen som orkestersvit sammanställdes 1944 av Hilding Rosenberg.

Reverenza och de båda *Sentimentala romanserna* för violin och orkester op. 28 är däremot entydigt tänkta för konsertsalen. *Reverenza* uruppfördes 1914 som den andra satsen av orkesterserenaden op. 31. Efter omarbetningen av serenaden 1919 strök Stenhammar emellertid satsen till förmån för tre med varandra nära förbundna mellansatser. Till formen ett scherzo låter sig *Reverenza* förstås som en reverens för den wienklassiska scherzotraditionen, varvid Stenhammar dock med utgångspunkt i samtiden utvidgar spännvidden mellan solistisk aktion, kammarmusikalisk gruppinteraktion (sträckkvartetten i början) och full orkesterklang. Så växlar tonfallet även historiskt mellan rokokofigurer, dansanta klassicistiska rytmer och burleska passager som gränsar till det groteska.

Beteckningen *Två sentimentala romanser* för op. 28 går tillbaka på Stenhammar själv, däremot är oklart vad han förknippade med ordet. Stenhammars samtida Julius Rabe förde tillbaka begreppet på fördragsbeteckningen *con sentimento*, medan Bo Wallner förmodade att Stenhammar därmed tog avsked av en s. a. s. historisk epok i sitt eget skapande. Hur som helst är romanserna ett uttryck för den mångåriga vänskapen mellan Stenhammar och violinvirtuosen Tor Aulin (1866–1914). Uruppförandet i Göteborg under Stenhammars ledning 1911 var ett av Aulins sista offentliga uppträdanden. Även i dessa verk går Stenhammar till verket med yttersta kompositoriska och orkestreringstekniska finess. Det är inte att förvånas över att romanserna i dag tillhör hans mest uppförda verk.

Den symfoniska kantaten *Sången* op. 44 (1921) kan räknas som ett nyckelverk för Stenhammars tid i Göteborg. Här reflekterar Stenhammar över vad musik är och kan vara, i musik och med musikens medel. Därvid handlar det om allt – om mänskligt och gudomligt, om myt, dröm och sång, om jubel och lidande, om liv och död.

Sången är ett beställningsverk. 1920 tilldelade Kungliga Musikaliska Akademien i Stockholm Stenhammar uppdraget att komponera ett körverk i större format för sitt 150-årsjubileum. Stenhammar åtog sig uppdraget, men på villkoret att hans yngre tonsättarkollega Ture Rangström (1884–1947) skulle skriva texten. Att Stenhammar bad om just en tonsättare som textförfattare till detta prestigefyllda beställningsverk hade inte bara att göra med hans personliga vänskap med Rangström. Sommaren 1920 skrev han till Rangström: ”När jag föreslog dig som textförfattare, bestämdes jag av två skäl. Det ena var övertygelsen, att du

vad innehållet beträffar skulle kunna prestera en verkligt musiknyttig, musikeggande text.” Dessutom hoppades Stenhammar ”på ett verkligt *samarbete* vid textens utformning – liksom också på ett senare stadium i form av kritik och goda råd av dig vid utarbetandet av musiken.” Båda förhoppningarna uppfylldes slutligen, trots vissa känsloladdade motsättningar, vilket man kan utläsa ur den intensiva brevväxlingen. Även om Rangström senare skulle gå andra kompositoriska vägar än Stenhammar delade de båda tonsättarna kantatens grundläggande idé ”att musiken var en angelägenhet av religiös dignitet” (Bo Wallner).

Rangströms dikt och Stenhammars tonsättning är upplagda i två delar. Den första skildrar uppvaknandet av en mytisk figur vid namn ”Sången”, såväl i betydelsen sång som akten att sjunga. Den andra delen skildrar en ”helig fest” i ett tempel som inrättats till ”Sångens” ära. Här handlar det om musikens betydelse för mänskligt liv. Musiken låter ungdomen blomma, försonar, tröstar och beledsagar människan fram till döden. Därmed fyller dikten sin funktion att förbereda festdeltagarna på den högtidliga tillställningen. Ändå håller Rangström den patriotiska diktens konventioner från 1800-talets slut på tydligt avstånd. Inom en strängt strofisk uppbyggnad spänner han ett tätt metaforiskt nät av betydelser, relationer och anspelningar. Element från de litterära strömningarna vitalism och symbolism sammansmälter med en personlig, stundtals intill smärtgränsen emotionellt laddad stil. Redan den första versen är programmatisk: ”Min sång, mitt land – du mina sångers land!” Detta land finns inte på någon karta, det är inget fädernesland och inget kungarike, det är desto mer ”*mitt* land”, den musicerande människans land, den med mer eller mindre gott handlag utövande tonsättarens land.

Det i andra delen tillbedda templet är en plats som får sin legitimitet genom musikens makt allena. Det möjliggör mötet mellan alla människor oberoende av nationalitet eller trosriktning: ”en tempelrymd av höga toners tröst, som välvs för dig, för mig – och se, var bunden längtan springer fri ur fyllda bröst!” Emellertid står detta tempel omisskänneligen i ett svenskt landskap med björkstammar och grå skär. Naturmystiska bilder hänvisar till lyrik och måleri från det svenska sekelskiftet. Rangströms innehållsrika visioner omsätter Stenhammar kongenialt i fascinerande klangvärldar, som exempelvis klangen till ”evighetens böljegang” i rymden eller bruset av ”tidens sång”, ”djupt ur jordens mörka floder”.

Ytterligare en intressant aspekt av Stenhammars tonsättning ligger i det paradoxala förhållandet mellan framställningen och det framställda. Texten till första delen är i långa sträckor en slags musikens förhistoria. Sången, huvudpersonen, är ännu inte där. Hon kommer först i mitten av första delen, i musikens gryningstid, född ur dröm och saga. Men Stenhammars tonsättning är överväldigande musik från första tonen. "Musiken" är samtidigt där och inte där. Musiken ska berätta sin tillkomstmyt från början och samtidigt, tillbakablickande på traditionen, befinna sig vid samtidens spjutspets. Hur är det möjligt?

För Stenhammar var det komplicerade samspelet mellan tillhörigheten till det moderna och historiskt medvetande avgörande för hans kompositoriska nyorientering under Göteborgsåren. På spaning efter nya vägar bedrev han mellan 1909 och 1918 omfattande studier i renässanskontrapunkt och provade ut ett stort antal kombinationsmöjligheter för självständiga stämmor. Ur ett elementärt tonförråd utvecklade han flexibla motiviska gestalter, transformerbara i samtidens varierande klangvärldar. G-moll-symfonin op. 34 och den sjätte stråkkvartetten op. 35 bär vittne om denna nyorientering.

Sången är emellertid kanske det mest imponerande monumentet av det här musikaliska tänkandet. När en solosopran i första delen förkunnar sångens uppvaknande sjunger en barnkör ett motiv, som var alla närvarande bekant som Adolf Fredrik Lindblads (1801–1878) visa *En sommardag*. Den självklarhet varmed detta motiv växer fram ur sin omgivning beror på, att Stenhammar förberett dess insats med en rad motivvarianter i kör- och orkesterstämmor, som praktiskt taget gjort det i sammanhanget allmängiltigt. Med den polyfona utarbetningen av "sommardags"-motivet i delad kör, barnkör och stor orkester låter Stenhammar Rangströms vision om den "tusenstämmiga sången" klinga fram ur de enklaste element.

I andra delen sticker några passager ut, som klingar som vore de hämtade ur ett Händel-oratorium. Stenhammar låter dem träda fram ur den polyfona väven och så småningom erhålla karaktäristisk gestalt i fullt rampljus, nämligen just där besökarna inbjuds till tempelfesten: "Här att offra, här att lova kallas du till helgad fest." Om man betänker att Händels oratorier kring 1900 hörde till den populäraste repertoaren vid sångtillställningar och musikfester, blir det tydligt att Stenhammars koppling mellan musikalisk-autonom tempelritual

och oratoriestil inte är något dammigt barockcitat utan snarare en hänvisning till Händel-oratoriernas aktualitet i den borgerliga festkulturen kring 1900.

Paradoxalt nog har framför allt mellanspelet till *Sången* – försett med konsertant slut – som populärt extranummer fått titeln till detta exceptionella verk att stanna i medvetandet. Här kan man nu höra det i sitt ursprungliga sammanhang. I och med att det utgör en överledning från första till andra delen, upprättar det i bästa 1800-talstradition ett högtidligt instrumentalt *adagio*-tempel för ”Sången”.

© *Signe Rotter-Broman 2018*

Sara Trobäck studerade violin för Tibor Fülep vid Musikhögskolan i Göteborg för att sedan fortsätta studierna vid Royal Academy of Music i London för György Pauk. Hon ger konserter som solist och kammarmusiker både i Sverige och utomlands. 2002 bildade hon Trio Poseidon tillsammans med cellisten Claes Gunnarsson och pianisten Per Lundberg. Samma år tillträdde hon även posten som förste konsertmästare i Göteborgs Symfoniker och år 2008 blev hon invald i Kungliga Musikaliska Akademien. Sara Trobäck spelar på en violin byggd av G.B. Guadagnini (Parma 1753), utlånad av Järnåkerfonden.

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

Neeme Järvi är en av vår tids mest ansedda dirigenter, och samarbetar med många av världens mest framstående orkestrar och solister. Han är konstnärlig ledare och chefsdirigent för Estniska nationalorkestern, och har tidigare haft motsvarande poster hos orkestrar världen över. Långvariga relationer med till exempel Göteborgs Symfoniker, Kungliga skotska nationalorkestern, Residensorkestern Haag och Detroits Symfoniorkester har lett till hedersstitlar såsom chefsdirigent emeritus. Med nästan 500 skivinspelningar, däribland ett stort antal utgivna på BIS, hör han till en av de mest inspelade dirigenterna någonsin. Neeme Järvi har hedrats med många internationella utmärkelser och priser. I Estland har han utnämnts till hedersdoktor vid Estlands musik- och teaterhögskola och tilldelats Statsvapnets orden, Estlands högsta utmärkelse. 1998 blev han vid en omröstning utsedd till "Århundradets estländare". Han är hedersdoktor vid en rad universitet, inklusive Göteborgs, och är ledamot av Kungl. Musikaliska Akademien.

www.neemejarvi.ee

Wilhelm Stenhammar (1871–1927) war eine der bedeutendsten Komponisten- und Musikerpersönlichkeiten im schwedischen Musikleben um 1900. Nach seinem spektakulären Durchbruch mit dem Klavierkonzert Nr. 1 b-moll op. 1 in Stockholm 1894 machte er sich insbesondere als Kammermusikpianist und Liedbegleiter einen Namen. Zu seinen Hauptwerken gehören sechs Streichquartette, zwei Symphonien, Klavier- und Orchesterlieder sowie großformatige Chorwerke. Nach seiner Ernennung zum Chefdirigenten des neu gegründeten Göteborger Symphonieorchesters 1907 trat er als maßgebliche Dirigentenpersönlichkeit hervor. Mit intensiver Probenarbeit und innovativem Repertoire formte er dieses Orchester in den Jahren zwischen 1907 und 1922 zu einem der besten Klangkörper Skandinaviens. Stenhammars musikalisches Denken war von einem weiten Interessenspektrum und einer hohen kompositorischen Ernsthaftigkeit geprägt, nicht selten begleitet von rigoroser Selbstkritik. Er pflegte regen Austausch mit Komponisten wie Carl Nielsen und Jean Sibelius und führte viele zeitgenössische Werke erstmals in Skandinavien auf. Konzertreisen als Solist und als Kammermusikpianist machten ihn auch südlich des Öresunds einem breiteren Publikum bekannt.

Die auf dieser SACD präsentierten Werke stammen allesamt aus Stenhammars Göteborger Zeit. Sie zeigen seine Erfahrung im Umgang mit dem Orchesterapparat, sein Profil als Kammermusiker und seine Sensibilität für die Charakteristika der Textvorlagen. Dabei steht solistische Virtuosität neben orchestralem Klangfarbenspiel, intime Theatermusik neben repräsentativer Festkantate.

Die Theatermusik zu Shakespeares *Romeo und Julia* op. 43 ist Stenhammars letztes gezähltes Opus und stammt aus dem Jahr 1922. Stenhammar arbeitete um 1920 eng mit dem jungen Theaterregisseur Per Lindberg zusammen und komponierte für dessen ambitionierte Inszenierungen am Göteborger Lorensbergstheater eine ganze Reihe von Bühnenmusiken. Um den stilisierten, zuweilen fast nüchternen Tonfall von Stenhammars *Romeo und Julia* zu verstehen, muss man sich vergegenwärtigen, dass die Bühnenausstattung in einer Art „Jung-Renaissance“ mit an Giotto orientiertem, neusachlich reduziertem Bühnenbild gehalten war. Von einem Solistenensemble gespielt, fungierte die *Pastorale* als Eingangsmusik, während die Tänze *Corrente*, *Gavotte* und *Sarabande* in die Handlung integriert wurden.

Das virtuose Oboensolo *Petters pipa* verschmilzt nahtlos mit der arkadischen Landschaft mit schalmeiblasendem Hirten im Bühnenhintergrund. Die Konzertsfassung als Orchestersuite stellte Hilding Rosenberg 1944 zusammen.

Eindeutig für den Konzertsaal gedacht sind dagegen *Reverenza* und die beiden *Sentimentalen Romanzen* für Violine und Orchester op. 28. **Reverenza** erklang bei der Uraufführung im Jahr 1914 zunächst als zweiter Satz der Orchesterserenade op. 31. Nach der Überarbeitung der Serenade im Jahr 1919 hat Stenhammar sie jedoch zugunsten einer Folge dreier miteinander eng verbundener Mittelsätze eigenhändig gestrichen. Der Form nach ein Scherzo, lässt sich *Reverenza* als Reverenz an die Scherzo-Tradition der Wiener Klassik verstehen, wobei Stenhammar jedoch von seiner Gegenwart aus die Spannbreite zwischen solistischer Aktion, kammermusikalischer Gruppeninteraktion (so das Streichquartett zu Beginn) und vollem Orchesterklang erweitert. So changiert der Tonfall denn auch historisch zwischen Rokoko-Figurationen, tänzerischen klassizistischen Rhythmen bis hin zu burlesken Passagen an der Grenze zur Groteske.

Die Bezeichnung **Sentimentale Romanzen** für op. 28 geht auf Stenhammar selbst zurück, doch ist unklar, was er mit diesem Wort verband. Stenhammars Zeitgenosse Julius Rabe führte den Begriff auf Vortragsbezeichnungen wie *con sentimento* zurück, während Bo Wallner vermutete, dass Stenhammar sich damit quasi von einer zurückliegenden Epoche innerhalb seines eigenen Œuvres verabschiedete. In jedem Fall sind die Romanzen Ausdruck der langjährigen Freundschaft zwischen Stenhammar und dem Violinvirtuosen und Quartettprimarius Tor Aulin (1866–1914). Die Uraufführung 1911 unter Stenhammars Leitung in Göteborg war einer seiner letzten öffentlichen Auftritte. Auch in diesen Werken ging Stenhammar mit äußerster kompositorischer und orchestratorischer Raffinesse zu Werke. Es ist kein Wunder, dass die Romanzen heute zu Stenhammars meistaufgeführten Werken gehören.

Die symphonische Kantate **Sången** op. 44 (1921) kann als Schlüsselwerk für Stenhammars Göteborger Zeit gelten. Hier reflektiert Stenhammar darüber, was Musik ist und sein kann – in und mit den Mitteln der Musik. Dabei geht es ums Ganze – um Menschliches und Göttliches, um Mythos, Traum und Lied, um Jubel und Leiden, um Leben und Tod.

Sången ist ein Auftragswerk. Im Jahr 1920 erteilte die Königliche Musikalische Akademie

in Stockholm Stenhammar den Auftrag, ein großformatiges Chorwerk zur Feier ihres 150. Bestehens zu komponieren. Stenhammar willigte ein, allerdings unter der Bedingung, dass der Text aus der Feder seines jüngeren Komponistenkollegen Ture Rangström (1884–1947) stamme. Dass Stenhammar sich ausgerechnet einen Komponisten als Dichter für dieses prestigeträchtige Auftragswerk erbat, hatte nicht nur mit seiner persönlichen Freundschaft mit Rangström zu tun. Im Sommer 1920 schreibt er an Rangström: „Dich als Textverfasser vorzuschlagen, dazu haben mich zwei Gründe bewogen. Der eine war die Überzeugung, dass Du, was den Inhalt betrifft, einen wirklich der Musik nützlichen, die Musik anstachelnden Text zustande bringen könntest.“ Außerdem hoffte Stenhammar „auf eine wirkliche *Zusammenarbeit* bei der Ausgestaltung des Textes – wie auch in einem späteren Stadium in Form von Kritik und guten Ratschlägen von Dir bei der Ausarbeitung der Musik.“ Beide Hoffnungen erfüllten sich letztlich, trotz einiger emotionaler Reibungen, wie man dem intensiven Briefwechsel entnehmen kann. Auch wenn Rangström später kompositorisch andere Wege ging als Stenhammar, teilten beide Komponisten die der Kantate zugrundeliegende Idee von „Musik als einer Angelegenheit von religiöser Dignität“ (Bo Wallner).

Rangströms Gedicht und Stenhammars Vertonung sind in zwei Teile gegliedert. Der erste schildert das Erwachen einer mythischen Figur namens „Sången“, wobei „Sången“ sowohl „Lied“ als auch „Singen“ bzw. „Gesang“ meinen kann. In der Kantate sind all diese Bedeutungen mitzudenken; zusammen repräsentieren sie nichts Geringeres als „Musik“ schlechthin. Der zweite Teil schildert ein „heiliges Fest“ in einem zu Ehren von „Sången“ errichteten Tempel. Hier geht es um die Bedeutung der Musik für das menschliche Leben. Musik lässt Jugend erblühen, versöhnt, tröstet und begleitet den Menschen bis in den Tod. Somit erfüllt das Gedicht, indem es die Festteilnehmer symbolisch auf den Anlass der Veranstaltung einstimmt, seine Funktion. Doch wahrt Rangström deutlichen Abstand von den Konventionen patriotischer Gelegenheitsdichtung des späten 19. Jahrhunderts. Innerhalb einer strengen strophischen Anlage knüpft er ein dichtes metaphorisches Netz von Bedeutungen, Beziehungen und Anspielungen. Elemente aus den literarischen Strömungen des Vitalismus und des Symbolismus verschmelzen mit einem persönlichen, emotional zuweilen bis zur Schmerzgrenze aufgeladenen Duktus. Schon der erste Vers ist programmatisch:

„Mein Lied/Gesang, mein Land, du Land meiner Lieder/Gesänge!“ Dieses Land ist auf keiner Landkarte zu finden, es ist kein „Vaterland“ und kein Königreich, es ist vielmehr „mein Land“, das Land des musizierenden Menschen, und es ist das Land des dort mit mehr oder weniger glücklicher Hand agierenden Komponisten. Der im zweiten Teil beschworene Tempel ist ein Ort, der sich allein durch die Macht der Musik legitimiert. Er ermöglicht die Zusammenkunft aller Menschen, unabhängig von Nationalität oder Glaubensrichtung: „ein Tempelraum des Trostes durch hochgestimmte Töne, errichtet für dich und mich – und siehe, wo gefesselte Sehnsucht frei springt aus voller Brust“. Indes steht dieser Tempel unverkennbar in einer schwedischen Landschaft mit Birkenstämmen und grauen Schären. Naturmystische Bilder verweisen auf Lyrik und Malerei der schwedischen Jahrhundertwende. Rangströms bedeutungsschwangere Visionen setzt Stenhammar kongenial in faszinierende Klangwelten um, so beispielsweise den Klang des „Wellengangs der Ewigkeit“ im Weltraum oder – „tief aus den dunklen Fluten der Erde“ – den „Gesang der Zeit“.

Ein weiterer Reiz von Stenhammars Vertonung liegt im paradoxen Verhältnis zwischen Darstellung und Dargestelltem. Der *Text* des ersten Teils erzählt über weite Strecken eine Art Vorgeschichte „der Musik“. Sängen, die Hauptfigur, ist zu Beginn des Werkes noch gar nicht da; sie wird erst mitten im ersten Teil, in der Morgenstunde der Musik, aus Traum und Sage geboren. Doch Stenhammars Vertonung ist überwältigende Musik vom ersten Takt an. „Die Musik“ ist gleichzeitig da und nicht da. Die Musik soll ihren Gründungsmythos „von vorn“ erzählen und sich zugleich, rückblickend auf ihre Traditionen, an der Stecknadelspitze der Gegenwart bewegen. Wie ist das möglich?

Für Stenhammar war das komplizierte Verhältnis zwischen Moderne und Geschichtsbeußtsein entscheidend für seine kompositorische Neuorientierung der Göteborger Jahre. Auf der Suche nach neuen Wegen betrieb er zwischen 1909 und 1918 umfassende Studien im Renaissance-Kontrapunkt und erprobte eine Vielzahl von Kombinationsmöglichkeiten für selbständige Stimmen. Aus einem basalen Tonvorrat entwickelte er flexible motivische Gestalten, die in vielfältige Klangwelten seiner Gegenwart transformierbar sind. Die g-moll-Symphonie op. 34 und das sechste Streichquartett op. 35 sind Zeugen dieser Neuorientierung.

Sången ist indes vielleicht das eindrucksvollste Monument dieses musikalischen Denkens. Wenn im ersten Teil der Solosopran das Erwachen des Gesangs verkündet, singt der Kinderchor ein Motiv, das allen Anwesenden aus dem Lied *En sommardag* (*Ein Sommertag*) von Adolf Fredrik Lindblad (1801–1878) bekannt war. Die Selbstverständlichkeit, mit der dieses Motiv aus der Umgebung herauswächst, beruht darauf, dass Stenhammar diesen Einsatz mit einer Reihe von vorbereitenden Motivvarianten in Chor- und Orchesterstimmen quasi ins Allgemeingültige gehoben hat. Mit der polyphonen Ausarbeitung dieses „Sommertag“-Motivs in geteiltem Chor, Kinderchor und großem Orchester bringt Stenhammar Rangströms Vision eines „tausendstimmigen Gesangs“, aus schlichsten Elementen herausgearbeitet, zum Erklängen.

Im zweiten Teil lassen einige Passagen aufhorchen, die klingen, als seien sie einem Händel-Oratorium entlehnt. Stenhammar lässt sie aus dem polyphonen Gewebe allmählich in charakteristischer Gestalt ins volle Rampenlicht treten, und zwar genau dort, wo die Festbesucher zur Tempelfeierlichkeit eingeladen werden: „Här att offra, här att lova kallas du till helgad fest.“ („Hier zu opfern, hier zu loben, ruft man dich zu heiligem Fest.“). Bedenkt man, dass Händels Oratorien um 1900 zum beliebtesten Repertoire für Chorgesellschaften und Musikfeste gehörten, dann wird deutlich, dass Stenhammars Kopplung von musikalisch-autonomen Tempelritual und Oratorienstil nicht als verzopftes Barockzitat, sondern vielmehr als Verweis auf die Aktualität der Händel-Oratorien in der bürgerlichen Festkultur um 1900 zu verstehen ist.

Paradoxerweise hat vor allem das Zwischenspiel aus *Sången* – mit Konzertschluss versehen – als Zugabenstück den Titel dieses außergewöhnlichen Werkes im Bewusstsein gehalten. Hier kann man es nun in seinem ursprünglichen Zusammenhang hören. Indem es vom ersten zum zweiten Teil überleitet, errichtet es in bester symphonischer Tradition des 19. Jahrhunderts einen feierlichen instrumentalen *Adagio*-Tempel für „Sången“.

© *Signe Rotter-Broman 2018*

Die schwedische Geigerin **Sara Trobäck** war Schülerin von György Pauk an der Royal Academy of Music in London. Als Solistin und Kammermusikerin tritt sie sowohl in Schweden als auch international auf. 2002 gründete sie zusammen mit dem Cellisten Claes Gunnarsson und dem Pianisten Per Lundberg das Trio Poseidon. Ebenfalls seit 2002 ist sie Konzertmeisterin der Göteborger Symphoniker; 2008 wurde sie zum Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie ernannt. Sie spielt eine Geige von G. B. Guadagnini (Parma 1753) – eine Leihgabe der Järnåker-Stiftung – und verwendet einen Bogen von Nicolas Moline (1860–65).

Die **Göteborgs Symfoniker** (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 gefeierten 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 Göteborgs Symfoniker sind ein Ensemble der Region Västra Götaland.

www.gso.se

Neeme Järvi, Kopf einer Musikerdynastie, gehört zu den renommiertesten Dirigenten unserer Zeit. Er dirigiert viele der weltweit bedeutendsten Orchester und arbeitet mit den angesehensten Solisten zusammen. Seine umfangreiche Diskographie verzeichnet fast 500 Aufnahmen, viele davon für BIS.

Der derzeitige Künstlerische Leiter und Chefdirigent des Estonian National Symphony Orchestra hat Ämter bei Orchestern in der ganzen Welt bekleidet. Er ist emeritierter Musi-

kalischer Leiter des Residentie Orkest und des Detroit Symphony Orchestra sowie emeritierter Chefdirigent des Gothenburg Symphony Orchestra und Ehrendirigent des Royal Scottish National Orchestra.

Neeme Järvi ist mit zahlreichen internationalen Preisen und Auszeichnungen geehrt worden, in seiner Heimat u.a. mit der Ehrendoktorwürde der Estnischen Musikakademie und dem Nationalen Estnischen Wappen-Orden; 1998 wurde er zum „Estländer des Jahrhunderts“ gewählt. Neeme Järvi wurde von mehreren Universitäten mit der Ehrendoktorwürde ausgezeichnet, außerdem ist er Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie und Träger des „Königlich Schwedischen Polarstern-Ordens“.

www.neemejarvi.ee

Wilhelm Stenhammar (1871–1927) fut l'un des compositeurs les plus importants et l'une des personnalités musicales les plus en vues de Suède autour de 1900. Après sa percée spectaculaire grâce à son premier Concerto pour piano en si mineur op. 1 à Stockholm en 1894, il se fit un nom en tant que pianiste de chambre et accompagnateur. On compte parmi ses œuvres les plus importantes six quatuors à cordes, deux symphonies, des lieder avec accompagnement de piano ou d'orchestre ainsi que des œuvres chorales de grande dimension. Après sa nomination au poste de chef principal de l'Orchestre symphonique de Göteborg alors récemment fondé en 1907, son activité de chef a pris le dessus. Grâce à un travail intense en répétition et à un répertoire novateur, il a fait de cet orchestre l'un des meilleurs ensembles de Scandinavie entre 1907 et 1922. La pensée musicale de Stenhammar se caractérise par un large éventail d'intérêts et, au point de vue compositionnel, par sa rigueur souvent accompagnée d'une autocritique sévère. Il a entretenu des relations animées avec des compositeurs tels que Carl Nielsen et Jean Sibelius et a assuré les créations scandinaves de nombreuses œuvres contemporaines. Des tournées de concerts en tant que soliste et chambriste l'ont également fait connaître auprès du public non-suédois.

Les œuvres présentées sur cet enregistrement remontent toutes à la période durant laquelle Stenhammar vécut à Göteborg. Elles témoignent de son expérience de l'orchestre, de son identité en tant que musicien de chambre et de sa sensibilité aux spécificités des textes qu'il met en musique. En plus de la virtuosité soliste, nous retrouvons ici une maîtrise des couleurs orchestrales, de l'intimité de la musique de théâtre aux côtés d'une imposante cantate festive.

La musique de scène pour *Roméo et Juliette* de Shakespeare op. 43 est le dernier numéro d'opus de la production de Stenhammar et date de 1922. Autour de 1920, Stenhammar travailla étroitement avec le jeune metteur en scène Per Lindberg et composa une série de musiques de scène pour ses productions ambitieuses du Théâtre Lorensberg à Göteborg. Pour comprendre le ton stylisé parfois presque sobre du *Roméo et Juliette* de Stenhammar, il faut se rappeler que les décors étaient inspirés par la période du début de la Renaissance avec une scénographie rappelant Giotto et réduite à l'essentiel. Jouée par un ensemble de solistes, la *Pastorale* servait d'ouverture tandis que les danses suivantes, *Corrente*, *Gavotte* et *Sara-*

bande, étaient intégrées à l'intrigue. Le solo virtuose de hautbois, « Petters pipa », s'intègre parfaitement au paysage arcadien avec un berger jouant de son instrument en arrière-plan. La suite d'orchestre pour une exécution en concert a été compilée par Hilding Rosenberg en 1944.

Reverenza et les deux *Romances sentimentales* pour violon et orchestre op. 28 étaient clairement destinées à la salle de concert. ***Reverenza*** fut créée en 1914 et faisait initialement partie de la Sérénade pour orchestre op. 31 dont elle était le second mouvement. Après le remaniement de la Sérénade en 1919, Stenhammar supprima ce mouvement en faveur d'une séquence de trois mouvements internes étroitement liés. Adoptant la forme d'un scherzo, *Reverenza* peut être comprise comme une révérence à la tradition classique du scherzo viennois que Stenhammar modernise en élargissant son champ qui s'étend du jeu soliste et de l'interaction au sein d'un groupe proche de la musique de chambre (comme par exemple le quatuor à cordes entendu au début du mouvement) à l'orchestre complet. Le climat passe ainsi, au point de vue historique, des figurations rococo et des rythmes de danse classique à des passages burlesques à la limite du grotesque.

On doit le titre de *Romances sentimentales* pour l'op. 28 à Stenhammar lui-même mais on ne sait à quoi cette description réfère. Julius Rabe, un contemporain de Stenhammar, a associé le terme à des indications de jeu comme *con sentimento* alors que Bo Wallner supposait qu'il s'agit de la manière avec laquelle Stenhammar prit ses distances d'une certaine période au sein de son œuvre. Quoi qu'il en soit, les *Romances* témoignent de l'amitié de longue date entre Stenhammar et le violoniste virtuose et premier violon du Quatuor Aulin, Tor Aulin (1866–1914). La création de l'œuvre en 1911 sous la direction de Stenhammar à Göteborg fut également l'une des dernières apparitions publiques du violoniste. Dans cette œuvre, Stenhammar fait aussi preuve d'un raffinement orchestral extrême. Rien d'étonnant donc à ce que les *Romances* fassent aujourd'hui partie des œuvres les plus jouées de Stenhammar.

La cantate symphonique *Sången* op. 44 (1921) peut être considérée comme une œuvre clé de la période durant laquelle Stenhammar vécut à Göteborg. Dans cette œuvre, Stenhammar réfléchit sur ce qu'est la musique et ce qu'elle peut être, en musique et par des

moyens musicaux. Il aborde ici tous les sujets : l'humain et le divin, le mythe, le rêve et le chant, la joie et la souffrance, la vie et la mort.

Sången est le résultat d'une commande. En 1920, l'Académie royale de musique de Stockholm confia à Stenhammar la composition d'une œuvre chorale de grande dimension pour célébrer son cent-cinquantième anniversaire. Stenhammar accepta mais à condition que le texte soit écrit par son jeune collègue compositeur, Ture Rangström (1884–1947). Le fait que Stenhammar ait demandé à un compositeur d'écrire le livret de cette œuvre prestigieuse n'était pas seulement dû à son amitié personnelle avec Rangström. Au cours de l'été 1920, il écrivit à Rangström : « Il y a deux raisons derrière ma suggestion de t'avoir en tant qu'auteur du texte. L'une étant la conviction qu'en ce qui concerne le contenu, tu saurais produire un texte qui soit efficace et qui inspirerait la composition musicale ». En outre, Stenhammar souhaitait « une véritable *coopération* dans la conception du texte – ainsi qu'à un stade ultérieur sous la forme de critiques et de bons conseils de ta part dans la préparation de la musique. » Les deux souhaits se sont finalement réalisés malgré quelques différences hautement chargées d'émotion ainsi qu'en témoigne leur intense échange de lettres. Même si les chemins de Rangström et de Stenhammar allaient plus tard diverger, les deux compositeurs ont partagé leur conviction du concept de base de la cantate de « la musique en tant que dignité religieuse » (Bo Wallner).

Le poème de Rangström (et sa mise en musique par Stenhammar) sont divisés en deux parties. La première décrit l'éveil d'une figure mythique appelée « *Sången* » qui réfère aussi bien au « chant » qu'à l'« action de chanter ». Dans la cantate, ces deux significations doivent être prises en compte. Réunies, elles ne représentent rien de moins que la « musique » elle-même. La deuxième partie décrit une « cérémonie » religieuse qui se déroule dans un temple construit en l'honneur de *Sången* et proclame l'importance de la musique pour la vie humaine : la musique fait éclore la jeunesse et réconcilie, reconforte et accompagne l'homme jusqu'à sa mort. Le poème remplit ainsi sa fonction en préparant symboliquement les participants à l'occasion. Cependant, Rangström s'éloigne résolument des conventions de la poésie patriotique de circonstance de la fin du dix-neuvième siècle. Par le biais d'une structure strophique stricte, il crée un réseau dense de significations, de relations et d'allusions.

Des éléments de courants littéraires comme le vitalisme et le symbolisme s'unissent dans un langage personnel parfois chargé d'émotion au point d'en être douloureux. Le premier couplet est programmatique : « Mon chant, mon pays – Ô pays de mes chants ! ». Ce pays ne se trouve sur aucune carte, il ne s'agit pas d'une « patrie » ou d'un royaume mais plutôt de « mon pays », le pays des musiciens et également le pays de celui qui la compose avec plus ou moins de bonheur. Le temple évoqué dans la deuxième partie est un endroit qui est légitimé rien que par la puissance de la musique et permet de rassembler tous les peuples, indépendamment de leur nationalité ou de leur croyance : « un temple fait de notes agréables et enjouées a été élevé pour toi, pour moi – et vois comment le désir jaillit librement à pleine poitrine ». Ce temple se dresse indubitablement au sein d'un paysage suédois avec des troncs de bouleau et des archipels gris. Les images de la nature renvoient à la poésie lyrique et à la peinture suédoise du tournant du siècle. Stenhammar traduit les visions périgéantes de Rangström en mondes sonores fascinants comme par exemple le son des « vagues de l'éternité » dans l'espace ou – « des profondeurs des eaux sombres de la terre » – le « chant du temps ».

Un autre attrait de la mise en musique de Stenhammar réside dans la relation paradoxale entre la représentation et le représenté. Le texte de la première partie évoque longuement une sorte de « préhistoire » de la musique. Au début de l'œuvre, Sångens, le personnage principal, n'est pas encore présent. Elle ne naîtra qu'au milieu de la première partie, aux premières heures de la musique de l'union du rêve et de la légende. La musique de Stenhammar impressionne cependant dès la première mesure. La « Musique » est à la fois présente et absente. Elle doit être reliée à son mythe fondateur depuis le début et en même temps, regarder en arrière, vers ses traditions et demeurer à l'avant-poste de la modernité. Comment est-ce possible ?

Chez Stenhammar, la relation complexe entre modernité et conscience historique fut décisive pour sa nouvelle orientation compositionnelle au cours des années qu'il passa à Göteborg. Toujours à la recherche de nouvelles voies, il mènera des études approfondies consacrées au contrepoint de la Renaissance entre 1909 et 1918 et testera de nombreuses possibilités de combinaisons de voix indépendantes. Il développe à partir d'une sélection de base d'éléments musicaux des motifs motiviques souples qui peuvent être transformés

dans une variété de mondes sonores à jour. La Symphonie en sol mineur op. 34 et le sixième Quatuor à cordes op. 35 témoignent de cette nouvelle orientation.

Sången est peut-être l'exemple le plus probant de cette philosophie musicale. Lorsque dans la première partie le soprano solo annonce le réveil de «*Sången*», le chœur des enfants reprend un motif connu du public qui provient de la mélodie *En sommardag* (*Un jour d'été*) d'Adolf Fredrik Lindblad (1801–1878). Ce motif est développé naturellement à partir de son environnement car Stenhammar avait anticipé son arrivée au moyen d'une série de variantes motiviques préparatoires dans les parties du chœur et de l'orchestre rendant ainsi ce chant pratiquement universel. Avec l'élaboration polyphonique du motif «*jour d'été*» au sein d'un chœur (en parties), un chœur d'enfants et un grand orchestre, Stenhammar anime la vision de Rangström d'un «millier de voix chantant» à partir des éléments constitutifs les plus simples.

Dans la deuxième partie, l'auditeur sera surpris d'entendre des passages qui semblent sortir tout droit d'un oratorio de Handel. Stenhammar les laisse émerger progressivement du tissu polyphonique et entrer en pleine lumière dans leur forme caractéristique au moment même où les visiteurs du festival sont invités à la célébration du temple : «*Här att offra, här att att lova kallas du helgad fest*». («*Ici pour sacrifier, ici pour louer, vous êtes conviés à la cérémonie sacrée*»). Considérant que les oratorios de Handel vers 1900 faisaient partie du répertoire favori des chorales et des festivals de musique, est donc évident que l'union par Stenhammar du rituel du temple musicalement autonome et du style de l'oratorio ne doit pas être perçue comme une citation baroque empesée mais plutôt comme une référence à l'actualité des oratorios de Handel dans la culture bourgeoise des festivals vers 1900.

Paradoxalement, c'est surtout l'Intermède de *Sången* – souvent joué en guise de rappel à la fin des concerts – qui est resté de cette œuvre extraordinaire dans l'esprit du public. Vous pouvez ici l'entendre dans son contexte original. En liant la première partie à la seconde, il élève – dans la plus pure tradition symphonique du dix-neuvième siècle – un temple solennel instrumental élevé en l'honneur de «*Sången*».

© *Signe Rotter-Broman 2018*

La violoniste suédoise **Sara Trobäck** a été l'élève de György Pauk à la Royal Academy of Music de Londres. Elle se produit en tant que soliste et chambriste en Suède et à l'étranger. Elle a fondé en 2002 le Trio Poseidon en compagnie du violoncelliste Claes Gunnarsson et du pianiste Per Lundberg. Elle est première violon de l'Orchestre symphonique de Göteborg depuis 2002 et a été élue en 2008 membre de l'Académie royale suédoise de musique. Elle joue sur un violon de G. B. Guadagnini (Parme 1753) prêté par la Fondation Järnåker, avec un archet de Nicolas Maline (1860–65).

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 le premier 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 premier chef et a pris ses fonctions en. L'Orchestre symphonique de Göteborg est une compagnie régie par la Région Västra Götaland.

www.gso.se

A la tête d'une dynastie musicale, **Neeme Järvi** est aujourd'hui l'un des chefs d'orchestre les plus réputés. Il a dirigé plusieurs des orchestres parmi les plus prestigieux et s'est produit en compagnie des plus grands solistes. Prolifique au disque, il a réalisé près de cinq cents enregistrements dont plusieurs chez BIS.

En 2016, il était directeur artistique et chef principal de l'Orchestre symphonique national estonien en plus d'avoir assuré de nombreuses autres fonctions auprès d'orchestres à travers

le monde. Il porte également les titres de directeur musical emeritus du Residentie Orkest et de l'Orchestre symphonique de Detroit ainsi que chef principal emeritus de l'Orchestre symphonique de Gothenbourg et chef lauréat du Royal Scottish National Orchestra.

Neeme Järvi a reçu de nombreuses distinctions et récompenses un peu partout à travers le monde. Dans son pays natal, il a reçu un doctorat honorifique de l'Académie de musique d'Estonie ainsi que l'Ordre national estonien de la Cotte d'Armes et, en octobre 1998, a été élu « Estonien du siècle ». Il est détenteur de titres honorifiques de plusieurs universités et est membre de l'Académie royale de musique de Suède et Chevalier de l'Ordre royal suédois de l'Étoile polaire.

www.neemejarvi.ee

SÅNGEN

9 I.

Bar.: Min sång, mitt land – du mina sångers land!
O, låt mig tala högt och fritt till livet,
och trotsigt prisa för var smärtas brand
och ödmjukt tacka för vart sår, som rivet
blöder än och stillas av din hand.

Ten.: Mitt land – hur bär du själv ej ärr på sår
av bistra nederlag och stolta strider.
Mot brustna hällar ännu brottsjön slår,
och tung är natten i din vinters tider,
lång som vägen till din blomnings vår.

Alto: Likt offerrökar än från blodad hård
i granmörk skymning dova böner stiga.
Ur djupen ropar du, i dig en värld
av frusen skräck – men alla gudar tiga
stumt som fordom över offrets gård.

Sopr.: Då ser jag dagen lyfta över hav,
och solrök strimma guld kring gråa skären.
Jag hälsar kraften, spirande i lav
och strå och sten och varje våg, som bär en
glans av mod till livet, som du gav.

Ten.: Och solen ser jag än i kvällens tid
med gyllne lågor över ången leka
Bar.: och drömmen födes ny och vandrar blid
den tysta blomsterstigen, medan bleka
sommartjärnor lysa nattens frid.

Alto: Men diset sveper över björkars stam,
där mossan glindrar under daggens flöden,
Ten. & Bar.: och vit och finhyllt ung går Sagan fram
att måla skyggt om svunna starka öden,
bragdrik dag och trolska nätters glam.

THE SONG

I.

Bar.: My song, my country – O country of my songs!
Aloud and freely let me speak to life,
And with defiance praise each searing pain
And humbly offer thanks for every wound,
Bleeding still but soothed now by your hand.

Ten.: My land – do you not also carry wounds
From bleak and harsh defeats and combat proud.
On weathered cliffs the breaking waves still strike
And heavy is the nighttime of your winter;
Long the path that leads to flow'ring spring.

Alto: Like sacrificial smoke from bloodied hearth,
In spruce-dark twilight muffled prayers rise.
Out of the depths you call, in you a world
Of frozen fear – but all the gods are silent,
Mute as when the sacrifice was made.

Sopr.: But I see daybreak rise above the sea.
While sun-mist strews its gold across grey reefs.
I hail the force that burgeons in the lichen,
The grass and stone and every wave that bears a
Glow of thirst for life that you bestowed.

Ten.: And I still see the sun as evening settles,
Its golden flames at play across the mead
Bar.: And dream is born anew and blithely steps
Upon the silent flower path, while pale
Summer stars proclaim the peace of night.

Alto: But mist enfolds the silver trunks of birches,
Their mosses gleaming, strewn with pearls of dew,
Ten. & Bar.: And Saga, pale, shy and young, steps forth
To tell her tales of great lives of the past,
Days of valour, nights of joyous feasts.

Sopr.: Och Visan vaknar skälvande och yr
till blom och doft i sommarns rosenängar –
Kvartett: och dagen jublar re'n, när natten flyr,
med friska toners klang från glömda strängar.
Tusenstämmig sångens morgon gryr.

Bar.: Mitt land, min sång! Det är en Gudoms röst
som talar mäktigt i den arla stunden,
Kvartett: en tempelrymd av höga toners tröst,
som välvs för dig, för mig – och se, var bunden
längtan springer fri ur fyllda bröst!

10 II.

Templet strålar, rymder ljuda.
Helgedomen ringes in.
Hör du sångens röster bjuda,
vandrare, träd in.

Se i rik och konstfull daning
resas valv mot himlens bryn.
Mull är grunden, spiran aning.
Liv blir ton och syn.

Här att offra, här att lova
kallas du till helgad fest.
Ljus av ljuset är dess gåva,
hjärtats andakt gäst.

Rymden själv är sångens moder,
evighetens böljegång.
Djupt ur jordens mörka floder
brusar tidens sång.

Sorlar det av öde vatten,
bor en saknads värld däri.
Klagar det som skri ur natten,
är det smärtans skri.

Sopr.: And Song awakens, tremulous and playful,
To blooms and scents in summer's bow'r of roses –
Quartet: The day starts to rejoice as night is fleeing,
With sparkling notes plucked from forgotten strings.
Thousand voices hail the dawn of song.

Bar.: My land, my song! The voice is a divine one
That powerfully speaks this early hour,
Quartet: A temple vault of sweet and cheering notes,
Is raised for you, for me – and see, how fettered
Longing is released from bosoms full!

II.

The temple glows, the skies resound
Hallowed bells are ringing.
Hear the voices of song invite you,
Wanderer, proceed.

See, in rich and artful shapes
Arches rise against the sky.
Soil is bedrock, the spire vision.
Life becomes sound and sight.

Here to sacrifice, to praise
Are you called to hallowed feast.
Light of light is its gift.
Heart's peace is its guest.

Space itself is the mother of song,
Shifting waves of eternity.
Deep from the dark floods of the earth
The song of time roars forth.

Is there the murmur of empty waters,
A world of longing inhabits it.
Is there mourning heard at night,
It is a howl of pain.

Hör, i ursprungsdjupa kväden
sias drömda släktens mål.
Viskande som sus i säden,
klingande som stål.

Hör det klinga, hör det sjunga,
hör det sona, hör det trösta,
sjunga mod i dagens tunga,
rikdom till allt armt.

Sång, ur kvalda hjärtans bränder
går du glättig, stolt och fri.
Formad av en Gudoms händer,
evig melodi.

Klara skönhet, där du andas,
blommar ungdom i ditt spår.
Giv oss, giv, när timman randas
kraft av sångens vår.

Templet skymmer. Dagen lider.
Snart tänds avskedsflammas bloss.
Vägen mörknar. Natten skriker.
Men du följer oss.

Lyssna, lyssna! Sångens minnen
tona över dag som var.
Brinnen, dödens stjärnor, brinnen!
Sången strömmar klar.

Som en sång på stilla vatten,
ljuvt förtonad, ljuvt förtonad,
vaggas smärtan mildt försonad
tyst mot skuggorna och natten.
Bäras vi i vingars sus,
sång, till klarhet av ditt ljus!

Text: Ture Rangström

Hear: in lays from deepest depths
The fate of dreamed clans is foretold.
Whispering like sighing rushes,
Ringing out like steel.

Hear it ring, hear it sing,
Hear it soothe, hear it comfort,
Fill with courage heavy days,
Riches to the lacking.

Song, from fires of tormented hearts
You step blithely, proud and free.
Shaped by the hands of a Godhead,
Eternal melody.

Limpid beauty, where you breathe
Youth blooms in your footsteps.
Give us, give, when time is ripe
Strength from the spring of song!

The temple is dimmed. Day is passing.
Soon the flame of farewell is lit.
The road darkens. Night is nearing.
But you follow us.

Listen, listen! The memories of song
Resound across the day that was.
Glimmer, stars of death, glimmer!
Clear the song pours forth.

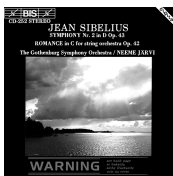
Like a song across calm waters,
Sweetly fading, sweetly fading,
Pain is gently eased and carried
Smoothly on to shade and night.
We are borne in the rustling of wings,
Song, to translucence by your light!

NEEME JÄRVI – GOTHENBURG SYMPHONY – BIS RECORDS

Of great importance for all three parties involved, this three-sided collaboration began in 1982 with the recording of Stenhammar's First Symphony, originally released on vinyl and then re-released on CD in 1986. By that time, however, Neeme Järvi and the orchestra had already started on the many Sibelius recordings that would contribute to the team's rise to fame: some twenty discs, including the acclaimed symphony cycle, *Kullervo*, tone poems and theatre music, all recorded between 1982 and 1990.

But Järvi and the orchestra found time for more than Sibelius. A special labour of love for Järvi was to champion the music of his compatriot, the Estonian composer Eduard Tubin, and the orchestra contributed to several of the 10 discs that Järvi dedicated to the composer. Excepting compilations, the team appears on 45 discs in the BIS catalogue – with music by composers such as Tchaikovsky, Svendsen, Schnittke, Nielsen and Mahler, besides those already mentioned.

Here are three discs that are representative of Neeme Järvi's major projects for BIS:



JEAN SIBELIUS

Symphony No. 2 in D major, Op. 43;
Romance in C for string orchestra, Op. 42
BIS-252

Symphony No. 7; Sinfonietta on Estonian Motifs;
Concertino for piano and orchestra (Roland Pöntinen, piano)
BIS-401



EDUARD TUBIN



PYOTR TCHAIKOVSKY

Symphony No. 1 in G minor, Op. 13, 'Winter Daydreams';
Excerpts from The Snow Maiden, Op. 12; Romeo and Juliet
BIS-1398

For more information, please visit www.bis.se

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

Göteborgs Symfoniker är en del av Västra Götalandsregionen



Förste huvudsponsor: 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: February/March 2018 at the Gothenburg Concert Hall, Sweden
Producer: Hans Kipfer (Takes Music Production)
Sound engineer: Stephan Reh
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: Hans Kipfer
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Signe Rotter-Broman 2018
Translations: William Jewson (English); Per Olov Broman (Swedish); Arlette Lemieux-Chéné (French)
Cover photo of Neeme Järvi: © Kaupo Kikkas
Back cover photo of the orchestra: © Ola Kjelbye
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-2359 © & © 2018, BIS Records AB, Åkersberga.



GÖTEBORGS
SYMFONIKER



BIS-2359