



Eivind Aadland (© Benjamin Ealovega)

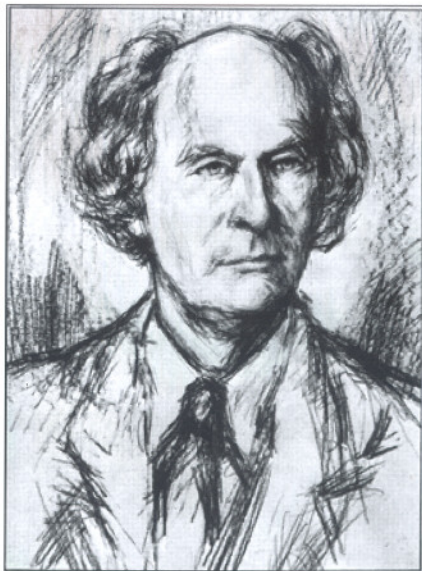
cpo 777 348-2

cpo

Gerhard Schjelderup
Symphonic Drama »Brand«
Symphony No. 2

Trondheim Symphony Orchestra
Eivind Aadland





Gerhard Schjelderup

Gerhard Schjelderup (1859-1933)

Brand Symphonic Drama

33'38

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Wanderung durch Nebel und Sturm nach dem höchsten Gipfel
Journey through fog and storm towards the highest peak | 7'12 |
| 2 | Agnes | 4'05 |
| 3 | Brands Ermahnung · Brand's admonition | 3'59 |
| 4 | Liebe in Leid und Lust · Love in suffering and desire | 3'15 |
| 5 | Alles oder Nichts! · All or Nothing! | 2'09 |
| 6 | Wer Jehova geschaut, muß sterben
He who has beheld Jehovah must die | 4'04 |
| 7 | Einsam · Alone | 2'11 |
| 8 | Mein Gott ist Sturm · My God is storm | 4'16 |
| 9 | Heldentod · Death of a hero | 2'27 |

Symphony No. 2 To Norway

39'14

- | | | |
|----|--|-------|
| 10 | Havet · Das Meer · The Sea | 13'11 |
| 11 | Vaar · Frühling · Spring | 5'44 |
| 12 | Fjellvidden · Auf der Hochebene · The mountain plateau | 9'16 |
| 13 | Op mot de høieste Tinder!
Auf zu den höchsten Gipfeln! · Up to the highest peaks! | 11'03 |

T.T.: 73'11

Trondheim Symphony Orchestra Eivind Aadland

Gerhard Schjelderup Die produktiven Spannungen in der Musik Ein Essay über BRAND und die zweite Symphonie

Gerhard Schjelderup (1859-1933) gehört zu jener Generation norwegischer Komponisten, die sich unmittelbar nach den nationalromantischen Bestrebungen ihres Landsmannes Edvard Grieg (1843-1907) an internationalen Entwicklungen ausrichteten. Nach Griegs Tode suchten zwar einige jüngere Norweger wie Johan Halvorsen (1864-1935) noch bis in die zwanziger und dreißiger Jahre nach einem nationalen Idiom, doch Schjelderup und eine Handvoll seiner heimischen Kollegen waren damals bereits tief in die musikalischen Tendenzen Mitteleuropas eingebunden und schufen demzufolge programmatische Musik, symphonische Dichtungen und vor allem musikalische Dramen, die von Richard Wagner (1813-1883) inspiriert waren.

Gerhard Schjelderup wurde eine halbe Generation nach Edvard Grieg geboren und wuchs als Sohn einer gutsituierten Familie in Bergen an der norwegischen Westküste auf. Der leidenschaftliche Jüngling ging zunächst nach Paris, wo er Violoncello, Literatur und Komposition studierte, doch anschließend verbrachte er die meiste Zeit seines Lebens in Deutschland. Hier befaßte er sich vornehmlich mit der Komposition von Opern, für die ihm insbesondere Wagner die Inspiration lieferte und mit denen er zum Teil beträchtliche Erfolge errang. Fernerhin schrieb Schjelderup Bühnenmusiken und Lieder sowie kammermusikalische und symphonische Werke, darunter die symphonische Dichtung *Brand* und zwei Symphonien. Neben seiner reichen musikalischen Produktion fand er Zeit für mancherlei Artikel, in denen er darlegte, welche neue Rolle die Tonkunst in der modernen Gesellschaft des frühen 20. Jahr-

hunderts nach seiner Auffassung spielen sollte. Überdies publizierte Schjelderup zwei Biographien über seine wichtigsten künstlerischen Vorbilder Edvard Grieg (1903) und Richard Wagner (1907). Beide Bücher wurden sowohl in norwegischer als auch in deutscher Sprache veröffentlicht.

Obschon Schjelderup menschlich und künstlerisch seinem Mentor Edvard Grieg die Treue hielt, besteht kein Zweifel daran, daß er die eigentliche Quelle seiner künstlerischen Inspiration in Richard Wagners Musikdramen fand. Nachdem er 1887 zunächst in Karlsruhe den *Ring des Nibelungen* und im folgenden Jahr in Bayreuth den *Parsifal* gehört hatte, war er für immer gefangen. Er vollendete im Laufe seines Lebens neun Musikdramen, deren Texte er zumeist selbst verfaßte. Damit war er der bedeutendste norwegische Opernkomponist oder Musikdramatiker seiner Zeit.

Bezeichnend ist, daß Schjelderup im hoffnungsvollen Streben, ein Tonkünstler nach wagnerschem Vorbilde zu werden, über vierzig Lebensjahre in Deutschland verbrachte. Dabei wollte er mit seinen Musikdramen allerdings eine deutlich psychologischere Richtung als Wagner einschlagen. Anregungen dazu fand er nicht allein in den späten Schauspielen von Henrik Ibsen (1828-1906), sondern unter anderem auch im Schaffen des Romanciers Knut Hamsun (1859-1952), der 1890 in der Zeitschrift *Samtiden* seine berühmte Forderung nach einer neuen, psychologischen Literatur publiziert hatte. Entsprechend unterstrich auch der gleichaltrige Schjelderup, daß er im Gegensatz zu »Wagners Göttern und Helden« mit seinen eigenen Werken »das unendlich reiche Leben des Geistes« schildern wollte. Dieser Tonfall erinnert stark an das, was Hamsun in seinem Programm von der neoromantischen Literatur verlangte, nämlich die Darstellung des »unbewußten geistigen Lebens« mit all seinen Paradoxien und

Schattierungen. Auch Schjelderup brachte in *Samtiden* derlei Manifeste heraus, die sich allerdings in einer Hinsicht wesentlich von Hamsun unterschieden: Für Schjelderup war die *Musik* das beste Mittel, um mentale und spirituelle Nuancen zu portraituren. Feinnerviger als in einem Bühnenstück und sinnlich fesselnder als in einem Roman, so behauptete er, ließen sich die Emotionen des modernen Menschen mit symphonischen Möglichkeiten und Effekten nachgestalten. Dieses Programm stellte der Komponist beispielsweise in seinem 1895 erschienenen Artikel »Roman, Drama und Musikdrama« dar.

In all seinen wesentlichen Werken verfolgte Gerhard Schjelderup also ein doppeltes Ziel: Einerseits galt es, sich nach *innen*, in die »tiefsten Winkel der menschlichen Seele«, zu wenden, andererseits aber sollte man auch *international* werden und so die Grenzen der norwegischen Nationalromantik überschreiten.

Dessen ungeachtet vernahm Publikum und Kritik der damaligen deutschen Kulturszene auch weiterhin einen »typisch nordischen Ton« in Gerhard Schjelderups Musik – wobei dieser »nordische Ton« für deutsche Ohren generell nach »norwegischer Natur« klang und somit die einsamen Gewässer, Berge und Wälder evokierte. Noch 1929 fand der deutsche Musikwissenschaftler Wolfgang Schumann, ein Spezialist für die nordische Musik, folgende Worte zu Schjelderups musikalischem Ausdruck:

»Ich kenne keinen Tonkünstler, der Einsamkeit im Walde, Alleinsein auf der Haide, das laise Getös des Wipfelrauschens und des Vogelrufs, die Melodik der Winde so tief innerlich, unverlierbar und urrein gegeben hätte wie er, so unberührt von schulmusikalischen Phrasen und Wendungen, so ganz nur als zarten und süßen Ausdruck des empfangenen Naturlebens, als Tongedicht aus der ungetrübten Stimmung des Menschen, der mit allem Lebenden und Webenden sich ver-

schwistert fühlt.«^{1]}

Diese Worte verraten einen interessanten, gewissermaßen doppelten Zwiespalt. *Erstens* empfanden deutsche Kritiker wie Schumann, Altman und andere den musikalischen Ausdruck als »typisch nordisch«, während Schjelderup seinen Kompositionen selbst ein universales und kontinentales Flair hatte verleihen wollen. *Zweitens* vernahm die Hörer dort, wo Schjelderup »innere«, mithin seelische Zustände hatte ausdrücken wollen, die äußerliche Schilderung von Wäldern, Gebirgen und einer »typisch norwegischen« Natur.

Dennoch handelt es sich dabei nicht um die einfachen Gegensätze oder Entscheidungen zwischen »innen« und »äußeren« Zuständen oder zwischen einem »nordischen« und einem »kontinentalen« Musikstil. *Erstens* ist das, was die Musik zum Ausdruck bringt, nicht die Natur »an sich«, sondern vielmehr ein *Natureindruck*, wie ihn der Mensch erlebt (was übrigens auch aus den Worten Wolfgang Schumanns hervorgeht). *Zweitens* kleidet Schjelderup seine Musik zwar in die »typisch deutschen« Entwicklungsformen, doch tönt er diese mit einem erkennbaren Flair und Empfinden des Nordens. In diesem Sinne haben sowohl Schjelderup wie auch Wolfgang Schumann recht, denn die Musik spielt sich genau zwischen diesen ambivalenten und unterschiedlichen Vorstellungswelten ab. Schjelderups Musik »will alles«, und keine der beiden Seiten schließt die jeweils andere aus. So gesehen, ist Schjelderups Musik das vielsagende Zeugnis der umfassenderen Problematik, die an dem historischen Wendepunkt der Kultur zwischen Realismus und Neoromantik, zwischen nationaler Romantik und Moderne akut war.

Am Beispiel der beiden hier vorliegenden Werke lassen sich die musikalischen Spannungen und kulturellen Doppeldeutigkeiten in einer äußerst ergiebigen Weise darstellen.

BRAND Symphonisches Drama in einem Satz

Bei dem Orchesterwerk *Brand*, das zwischen 1908 und 1910 entstanden sein dürfte, handelt es sich um eine großangelegte Symphonische Dichtung von nicht weniger als 33-minütiger Aufführungsdauer. Der Komponist nannte sie ein »symphonisches Drama« und gründete sie auf Henrik Ibsens gleichnamiges Schauspiel, mit dem er allerdings einigermaßen frei verfuhr. Die Uraufführung fand im März 1911 in Christiania, dem heutigen Oslo, statt und erzielte einen hervorragenden Erfolg.

In *Brand* verselbständigt Schjelderup verschiedene Gedankengänge des Schauspiels, die er dann musikalisch entwickelt und verwandelt. Im Mittelpunkt des Geschehens steht der Titelheld Brand mitsamt seinem inneren Ringen um Moral und Religion. Das Motto »Alles oder Nichts!« wird durch eine dramatisch zusammenbrechende Fanfare bezeichnet, die in den verschiedensten musikalischen Zusammenhängen wieder auftaucht. Den Kontrast zu dieser Fanfare mit ihrem gewichtigen Viervierteltakt bildet die zarte, lyrische Musik, die in einem beinahe ätherisch tanzhaften Sechachteltakt die Liebe des Protagonisten zu dem Mädchen Agnes darstellt und ganz ähnlich gestaltet ist wie die erotischen Klänge, die Schjelderup in vielen seiner Opern gefunden hat. Das dritte Hauptelement ist die furchteinflößende Vision Jehovas: ein großartig dahinschreitender Blechbläserchoral, der augenscheinlich von Wagner und Bruckner inspiriert wurde.

Mit diesen musikalischen Charakteren und einer Reihe kleinerer Motive verfügt der Komponist über das Material, das ihm für eine selbständige musikalische Komposition nötig ist. Anstatt nun aber das Geschehen auf der Theaterbühne zu wiederholen, gestaltet er sein

Werk nach einem eigenen musikalischen Prozeß, der sich ohne Unterbrechung in neun verschiedenen langen Abschnitten vollzieht. Diese Abschnitte hat der Komponist in der Partitur mit erläuternden Untertiteln markiert.

In der von Berlioz und Liszt herkommenden und bis zu Richard Strauss reichenden Tradition verfaßte auch Gerhard Schjelderup einen programmatischen Text, den das Publikum vor der Aufführung lesen sollte. Diese Erläuterungen bewegen sich ganz in den idealistischen, farbigen und suggestiven Begriffen, die für Schjelderup so kennzeichnend waren. Das Programm ist im folgenden mit den zugehörigen Tracks wiedergegeben.

[1] Wanderung durch Nebel und Sturm nach dem höchsten Gipfel.

Unbeugsam, unerbittlich schreitet Brand aufwärts durch Nebel und Sturm, über Gletscher und Zinnen – immer höher. „Alles oder nichts“ ist seine Losung. Der alte Glaube muß in Trümmer vergehen, die alte Welt neu erschaffen in Freude und Wahrheit erstehen, das Leben als Dankgebet an die Gottheit erblühen. – Doch selbst seine Kraft vermag nicht allein das unerbittliche Gesetz zu ertragen. Erschöpft bricht er zusammen.

[2] *Agnes* erscheint von Schönheit umstrahlt. Er wird von ihrer Erscheinung wie bezaubert, nimmt seine ganze Kraft zusammen, um der Versuchung zu widerstehen.

[3] *Brands Ermahnung*. Er predigt ihr das strenge Evangelium der Entsagung. Er, der Einsame, fühlt sich jedoch von ihrer Milde und Unschuld mächtig angezogen.

[4] **Liebe in Leid und Lust.** Die tiefste, heiligste Liebe erfährt sein ganzes Wesen! Mit ihr vereint trotz der Welt und kündigt in hoher Begeisterung die neue Lehre:

[5] **»Alles oder Nichts!«** Die Liebe ist grenzenlos, sie bringt das schwerste Opfer.

[6] **»Wer Jehova geschaut, muß sterben!«**

[7] **Einsam** steht Brand wieder in hartem Streit.

[8] **»Mein Gott ist Sturm!«** Kampf gegen Leichtsinn, Stumpfsinn und Wahnsinn. Mächtig und streng sucht er die höchste Zinne zu erklimmen, wo die Gottheit sich offenbart: »Wer Jehova gesehen, muß sterben!«

[9] **Heldentod.** Der Tod gibt ihm die höchste Weihe.

SYMPHONIE NR. 2 »FÜR NORWEGEN«

Ist es nicht interessant, daß Gerhard Schjelderup offenbar aus Norwegen weggehen mußte, um 1923/24 seine zweite Symphonie komponieren zu können, die er dann seiner Heimat widmete? Vier Jahre, von 1917 bis 1921 nämlich, war er noch einmal in Norwegen gewesen, wo er wesentliche Anstrengungen unternahm, um den Zustand des heimischen Musiklebens zu verbessern. Er war an der Gründung des Norwegischen Komponistenverbandes beteiligt, dessen Vorsitz er übernahm. Er bemühte sich gemeinsam mit Kollegen um die Frage des kompositorischen Urheberrechts und gab 1921 zusammen mit dem Musikwissenschaftler O.M. Sandvik *Norges Musikhistorie* (»Die Musikgeschichte Norwegens«) in zwei Bänden heraus. Dann aber hatte er anscheinend genug von der »engstirnigen, provinziellen Kultur in Norwegen« und kehrte wieder nach Deutschland zurück – diesmal für immer.

Schjelderup hat es verstanden, den lebenslangen Einfluß, den Richard Wagners Werk auf ihn ausübte, in einer sehr überlegten und persönlichen Art auszugestalten. Er hat seine kompositorische Tätigkeit niemals eingestellt und auch nie aufgehört, an seine norwegische Heimat zu denken. Während er in dem historischen Ort Benediktbeuern zwischen Bad Tölz und dem Kochelsee mit dem Blick auf die berühmte Benediktenwand lebte, blieb ihm seine große Begeisterung für alles Norwegische zeitlebens erhalten – jedoch wie etwas, das man von ferne betrachtet oder das verloren scheint.

Dieser Zwiespalt von Sehnsucht und Verlust, Faszination und räumlichem Getrenntsein könnte sehr wohl im Herzen aller nationalen Romantik verborgen sein, und das sogar in der ansonsten äußerst ambivalenten Musik Edvard Griegs. Gerhard Schjelderup hatte für solche Polarisierungen wie »norwegisch« und »interna-

tional« weder in musikalischer noch stilistischer Hinsicht viel übrig.

Nachdem er mehrere Jahrzehnte im freiwilligen Exil zugebracht hatte, begann der inzwischen bald 65-jährige Schjelderup 1923 in seiner malerischen Villa in Benediktbeuern mit der Arbeit an seiner zweiten Symphonie, der er den Namen »Für Norwegen« gab. Das Werk besteht nach klassischem oder romantischem Vorbild aus vier Sätzen, die aber allesamt mit programmatischen Untertiteln versehen sind. Erneut manövrierte sich Schjelderup in eine zweideutige Situation: diesmal gerät er zwischen die Traditionen der »absoluten Musik«, wie sie etwa Johannes Brahms repräsentierte, und der Symphonischen Dichtung, für die unter anderem Hector Berlioz, Franz Liszt und Richard Strauss stehen.

Die Sätze hat Schjelderup in Deutsch und Norwegisch folgendermaßen überschrieben:

1. Das Meer (Havet)
2. Frühling (Vaar)
3. Auf der Hochebene (Fjellvidden)
4. Auf zu den höchsten Gipfeln! (Op mot de høieste Tinder!)

Der erste Satz, *Das Meer*, ist mit seiner (hier) gut 13-minütigen Spieldauer der längste Teil des Werkes. Eine gewisse Schwere, Dichte und Düsternis geht von diesem Gebilde aus, das im symphonischen Kontext die Rolle des Hauptsatzes spielt: Dementsprechend gründlich ist die Durchführungsarbeit und innere Problematisierung des musikalischen Materials. Es gibt dabei keinerlei Elemente, die uns als norwegische Nationalcharakteristika auffallen könnten; vielmehr läßt sich der Satz als eine typische Kreation aus dem damaligen Europa hören. Die musikalische Realisation der programmatischen

Idee (»Das Meer«) unterscheidet sich gleichwohl von anderen, ähnlich gelagerten Kompositionen – beispielsweise von dem gleichnamigen Werk, das Debussy in früheren Jahren geschaffen hatte. Schjelderup hat selbst darauf hingewiesen, daß er bei seiner Arbeit die düstere, tiefe, überwältigend mächtige, todbringende See vor der beinahe endlosen Küste Norwegens im Sinn gehabt habe. Unter den zahlreichen musikalischen Elementen findet sich freilich auch ein Blechbläserchoral, der von Hoffnung und Sieg zu sprechen scheint und im vierten Satz auf grandiose Weise wiederkehrt.

Der zweite Satz, *Frühling*, dauert um die sechs Minuten und stellt das Scherzo des Werkes dar. Er bewegt sich in einem hurtigen Dreiertakt, wie man ihn in vielen traditionellen Volkswesen Norwegens, zum Beispiel in den *Springar*, begegnen kann. Mit seiner luftigen Haltung und transparenten Orchestration bildet dieser Teil einen faszinierenden und willkommenen Kontrast zu der Düsternis des vorigen Satzes. Was wir hören, hat nichts mit dem melancholischen Abschied vom Leben zu tun, wie ihn beispielsweise Edvard Grieg in seinem berühmten Lied »Der Frühling« nach dem Gedicht von Aasmund Olavsson Vinje komponiert und anschließend auch auf Streichorchester übertragen hat. Schjelderups »Frühling« ergreift statt dessen die funkelnde Fröhlichkeit eines neuen Lebens.

Der dritte Satz, *Auf der Hochebene*, dauert etwa neun Minuten und bildet sozusagen das symphonische Adagio. Im zweiten und vierten Abschnitt dieses langsamen Satzes zitiert der Komponist mehrere bekannte Volkswesen seiner Heimat, die deutlich melancholische Züge tragen. Der Beginn ist statisch und karg, wie um die gewaltige Größe der Hochebene zu markieren. Danach erklingen die ersten Zitate: »Eg veit ei lita Gjen-te« (»Ich kenne ein kleines Mädchen«) ist in einem dunkelschattierten Solo der Bratsche zu hören, und die hel-

len Holzbläser intonieren »Kari og Mari, stat upp no« (»Kari und Mari, steht jetzt auf«). Der Mittelteil des Satzes ist von einer reichen chromatischen Textur, in der sich ein beinahe pantheistisches Gefühl der Naturmystik hören läßt und sich mit erotischen Naturklängen mischt, wie man sie auch in anderen Werken Schjelderups, zum Beispiel in seiner Oper *Frühlingsnacht* von 1907, wird entdecken können. Im vierten Abschnitt des Satzes hören wir dann in der Baßklarinette die Weise »Den dag kjem aldri at eg deg gløymer« (»Der Tag wird nie kommen, an dem ich dich vergesse«). Zugleich spielt die Violine in ihrem extrem hohen Register die Melodie »Solfager og Ormekongen« (»Solfager und der Erbkönig«), die mit ihrem eigenen Rhythmus die Gegenstimme überlagert. Diese melancholischen Zitate lassen sich durchweg als Hinweise auf eine nationalromantische Nostalgie deuten, sind aber wie bewußte Fremdkörper in das Gefüge einer deutschen Symphonie eingelassen, als sollten sie auf einen Horizont der nationalen Romantik zeigen, der seit langem – immerhin schreiben wir die zwanziger Jahre – als ein verlorenes Trugbild angesehen wurde.

Der vierte Satz, *Auf zu den höchsten Gipfeln!*, ist mit elf Minuten wiederum beträchtlich und gewichtiger als die beiden Binnensätze. Er greift auf einige Elemente aus dem ersten und dritten Satz zurück, um sich endlich zu einem brucknerschen Choral zu steigern, der triumphierend die inneren Probleme und Konflikte des Vorangegangenen überwindet. All das erscheint wie die allegorische Ausgestaltung der menschlichen Lebensbahn nach der romantischen Formel *per aspera ad astra* – durch Nacht zum Licht oder durch Leiden zu den Sternen. Noch einmal werden die Themen des »Norwegischen« und der »Natur« in die Kategorien des Psychologischen und sogar des Existentiellen transformatiert. Am Ende der Symphonie gibt es deutlich reli-

giöse Untertöne, wobei man allerdings wird vermuten dürfen, daß die Idee der Religion in Schjelderups Fall eher eine »Religion der Kunst« als etwa konkrete Konfessionen oder Kirchen meinte.

Zu den von mir unterstrichenen Spannungen dieser Musik, das heißt zu den Konflikten zwischen dem Aufbau innerer und äußerer Realitäten sowie zwischen nationalem und internationalem Stil tritt ergänzend ein drittes Element hinzu: nämlich die gleichermaßen lebendige und produktive Spannung zwischen dem rein symphonischen und dem narrativen Aspekt in Schjelderups Musik. Das ist das Los eines Komponisten, der seine vornehmste Aufgabe in der Komposition musikalischer Dramen sah und dessen Instrumentalwerke für immer von dieser Zielsetzung gezeichnet sind.

Erling E. Gulbrandsen, professor
Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

1) Wolfgang Schumann (1929): »Rundfunkrede über Gerh. Schjelderup«, abgedruckt in »Gerhard Schjelderup im heutigen Musikbetrieb« (*Zeitschrift für neue Musik*, April 1933).

Trondheim Symphony Orchestra

Das Sinfonieorchester Trondheim (TSO) nimmt einen festen Platz in dem großen musikalischen Erbe seiner Heimatstadt ein. Trondheim war vor dem 19. Jahrhundert das wichtigste skandinavische Zentrum für geistliche Musik, eine Tatsache, die viele bedeutende Musiker der Zeit bewog, sich ebendort niederzulassen. Auch die Entwicklung und Erweiterung, die die europäische Kulturlandschaft während des 18. und 19. Jahrhunderts nahm, spiegelt sich in der Geschichte der Stadt, die die Gründung mehrerer musikalischer Gesellschaften und Verbände sah. Das TSO selbst formierte

sich 1909 und erlebte im Zuge des St. Olav-Jubiläums (1930) eine merkliche Fortentwicklung. In jüngerer Zeit ist das Orchester nicht nur vor Ort, sondern auch landesweit zu einem bedeutenden Quell der Inspiration geworden. Bei erfolgreichen Tourneen konnte sich das TSO in Deutschland, Österreich, Spanien und Tschechien dank seines hohen künstlerischen Niveaus auch auf internationaler Ebene einen Namen machen. 2007 begann eine intensivere Zusammenarbeit mit den *Trondheimsolistene*, woraus ein weiterer Entwicklungsschub und die Vergrößerung des Ensembles auf neunzig Musiker resultierten. Chefdirigent und künstlerischer Direktor des TSO ist gegenwärtig Eivind Aadland.

Eivind Aadland

Eivind Aadland ist seit sieben Spielzeiten als Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Sinfonieorchesters Trondheim tätig und hat in dieser Eigenschaft bereits sämtliche Symphonien von Beethoven und Mahler aufgeführt. Der intuitive, charismatische Musiker verfügt über einen ausgeprägten Sinn für übergeordnete Strukturen und ein gleichermaßen entwickeltes Gespür für musikalische Details. Er war zunächst Schüler von Yehudi Menuhin, wurde von Mariss Jansons zur Fortsetzung seines dirigentischen Wirkens ermutigt und studierte bei Jorma Panula.

Aadland war von 1987–1997 musikalischer Direktor des *European Union Chamber Orchestra*, das er von der Violine aus in den großen Konzertsälen Europas und bei bedeutenden Festivals leitete.

Zu den Orchestern, mit denen Eivind Aadland gearbeitet hat, gehören die Osloer Philharmoniker, das Scottish Chamber Orchestra, das Schwedische Rundfunk-Sinfonieorchester, das Orchestre du Capitole de Toulouse, das Sinfonieorchester von Göteborg, das

SWR Sinfonieorchester Stuttgart, das WDR Sinfonieorchester Köln, die Melbourne Symphony, das Sinfonieorchester Island und das Orchestre National de Belgique. An Opern hat er unter anderem *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*, *Die Fledermaus* (Oslo) und *La Bohème* (Trondheim Symphony) dirigiert.

THE PRODUCTIVE TENSIONS OF GERHARD SCHJELDERUP'S MUSIC.

AN ESSAY ON BRAND AND THE 2ND SYMPHONY

The Norwegian composer Gerhard Schjelderup (1859–1933) belongs to the internationally oriented generation that followed immediately after the national romantic project of Edvard Grieg (1843–1907). After Grieg had died, some of his younger Norwegian followers, like Johan Halvorsen, continued the search for a national musical idiom well into the 1920s and '30s. At that point however, in 1907, Schjelderup, together with a small handful of other Norwegians, was already deeply embedded in continental European musical trends such as programme music, symphonic poems, and above all, the composition of music dramas inspired by Richard Wagner (1813–1883).

Schjelderup was born half a generation after Grieg and grew up in a well-to-do family in Bergen on the west coast of Norway. This impassioned young man studied the cello, literature, and composition in Paris, but spent almost his entire adult life in Germany. There he devoted himself to writing Wagner-inspired operas, some of them with considerable success. He also wrote other stage music, choral works, songs, chamber music and symphonic works, including *Brand* and the *2nd Sym-*

phony. Schjelderup was a prolific composer, and besides his musical works he published numerous articles, describing what he saw as the new role of music in the modern society of the early 20th century. Schjelderup also found the time to write the biographies of his two main artistic idols: of Edvard Grieg (in 1903) and of Richard Wagner (in 1907), both of which were published both in Norwegian and German.

Although he remained faithful – both personally and artistically – to his mentor Grieg, there is no doubt that Schjelderup found his main source of artistic inspiration in the Wagnerian musical drama. Once he had heard Wagner's *Ring des Nibelungen* in Karlsruhe in 1887 and *Parsifal* in Bayreuth the year after, he was captured for good. During his life, Schjelderup completed more than nine music dramas, almost all of them composed to his own texts. This actually makes him the foremost Norwegian composer of opera – or of music drama – in this whole period. It is also telling that he left Norway as a young man to spend more than forty years of his life in Southern Germany, trying to fulfil his vision of becoming a Wagnerian opera composer.

Schjelderup wanted, however, to turn the music drama in a more clearly psychological direction than Wagner had done. He was partly inspired by the late stage dramas of Henrik Ibsen (1828–1906) and by his own contemporary, the young novelist Knut Hamsun (1859–1952). Hamsun's famous quest for a new, psychological literature appeared in 1890 in the journal *Samtiden*. Likewise, Schjelderup emphasized his wish to portray in his works "the rich, infinitely complex life of the mind", in contrast to "Wagner's gods and heroes". His tone is highly reminiscent of the neo-romantic literary programme, where Hamsun called for a literature able to describe the paradoxical and shimmering nature of the "subconscious life of the mind". Schjelderup wrote

similar manifestos in the same journal, *Samtiden*, but with one main difference. For him, music was the medium best suited to portraying mental and spiritual nuances. More finely nerved than any stage play, and more sensually grasping than any novel (he claimed), music could portray modern man's emotions using symphonic means and effects. This was Schjelderup's programme, as stated e.g. in his article "Roman, Drama, og Musikdrama" ("Novel, Drama, and Music Drama") in 1895.

In all his main compositions, then, Schjelderup pursued his two-sided goal of turning inwards, towards the "deepest recesses of the human soul", and of turning international, transgressing the bounds of Norwegian, national romanticism.

Nevertheless, in the German culture of the time, listeners and critics continued to perceive a "typical Nordic tone" in Gerhard Schjelderup's music. Moreover, to German ears, this "Nordic tone" would generally imply an impression of "Norwegian nature", with lonely waters, mountains and forests. As late as 1929, the German musicologist, Wolfgang Schumann, a specialist in music from the Nordic countries, made the following statement about Schjelderup's musical expression:

"I know of no composer who might have conveyed solitude in the woods, loneliness on the heath, the quiet music of the rustling treetops and birdsong, the melody of the winds with such profound introspection, such a lasting effect, and such elemental purity as he does, so unaffected by the phrases and conventions of academic music, so entirely solely as tender and sweet expression of the received life of nature, as a tone poem from the unclouded spirit of the man who feels related to all that lives and moves."

[Wolfgang Schumann (1929): "Rundfunkrede über Gerh. Schjelderup", as cited in Wilhelm Altmann's article: "Gerhard Schjelderup im heutigen Musikbetrieb", in: *Zeitschrift für neue Musik*, Regensburg, April 1933.]

There is an interesting ambiguity here, and even a double ambiguity at that. First, the musical expression that Schjelderup himself wanted to furnish with a universal and continental flavour, was perceived as typically Nordic by German critics like Schumann, Altmann, and others. Second, where Schjelderup wanted his music to express inner, psychological states, the listener perceived external depictions of forests, mountains, and typically Norwegian nature.

However, this is not a matter of simple oppositions – of choosing between "inner" and "outer" states, and between "Nordic" and "Continental" styles of music. First, what the music expresses is not nature "as such"; it is rather the human impression of nature, a point that is also made clear in the Schumann quotation above. Second, whereas Schjelderup's music is cast in a typical "German", formal, developmental structure, it is nonetheless coloured with a palpable Nordic flavour and sensitivity. In this sense, both Schjelderup and Wolfgang Schumann are right, since the music is precisely thrown into an ambivalent play between such conceptual oppositions. Schjelderup's music wants to have it all, and neither sides is mutually exclusive. In this sense, Schjelderup's music is a telling expression of a wider problematic that was culturally acute precisely at this historical moment, at the turning point between realism and neo-romanticism, and between national romanticism and modernity.

The two works on the present CD demonstrate these musical tensions and cultural ambiguities in a highly fruitful way.

BRAND, SYMPHONIC DRAMA IN ONE MOVEMENT

The orchestral work *Brand*, which was probably composed between 1908 and 1910, is a generously composed symphonic poem of no less than 33 minutes. The composer called it a "symphonic drama", and it is somewhat loosely based on Henrik Ibsen's theatrical drama of the same name. The work enjoyed an excellent reception when first performed in Christiania (now Oslo) in March 1911.

In *Brand*, Schjelderup extracts ideas from Ibsen's drama which he allows the orchestral music to elaborate and transform. At centre-stage is the main character Brand and his internal moral and religious struggle. The motto "All or Nothing!" is coined in a dramatically imploding fanfare that is frequently repeated in different musical contexts. This fanfare in heavy 4/4 metre contrasts with the mild, lyrical music of love for Agnes, almost ethereally dance-like in the soothing, 6/8 metre that is so typical for Schjelderup's erotic music in many of his operas. The third main element is the awesome vision of Jehovah in a grandiloquent, strident, brass chorale that is obviously inspired by Wagner and Bruckner.

Given these musical characters, and a series of minor motifs as well, the composer has the material he needs to create a musical composition in its own right. Rather than reproduce the stage play's plot, the work unfolds its own musical process. It intertwines in nine sections of varying length which are performed in an unbroken sweep. Each section has a subtitle written into the score.

Situated in the tradition from Berlioz and Liszt to Richard Strauss, Schjelderup also wrote a programme text for the audience to peruse ahead of the perform-

ance. The text is couched in Schjelderup's typically idealistic, colourful and suggestive terms (translated here from the composer's German version). Here are Schjelderup's texts to the nine sections of the piece, together with the starting point of each section (in minutes and seconds) on the present recording:

00:00: **Wanderung durch Nebel und Sturm.**
Journey through fog and storm towards the highest peak.

Unyielding, unbending, Brand struggles upwards through fog and storm, over glaciers and mountain tops – even higher. "All or Nothing" is his watchword. The old faith must perish in ruins, the old world must be recreated in joy and truth, and life must flourish in a prayer of thanksgiving to the deity. But even Brand's strength cannot, alone, meet this merciless demand. Exhausted, he collapses.

07:14: **Agnes.**
Agnes comes into view, glowing with beauty. Spellbound by her presence, he musters all his strength to withstand the temptation.

11:19: **Brands Ermahnung.**
Brand's admonition.
He instructs in her the strict gospel of self-denial. He, the solitary one, is nevertheless mightily attracted by her gentle innocence.

15:18: **Liebe in Lust und Leid.**
Love in suffering and desire.
The most profound, most hallowed love seizes his entire being! United with her he defies the world and proclaims the new doctrine with the utmost enthusiasm: "All or Nothing!"

18:33: **«Alles oder Nichts!»**
«All or Nothing!»
Love is boundless, it exacts the ultimate sacrifice.

20:42: **«Wer Jehova Geschaut, muß sterben!»**
«He who has beheld Jehovah must die!»

24:46: **Einsam.**
Alone, Brand struggles on.

26:57: **«Mein Gott ist Sturm!»**
«My God is storm!»
A struggle against wantonness, sloth and madness. Mighty and harsh, he attempts to climb the highest peak, where the divinity reveals himself. "He who has beheld Jehovah must die!"

31:13: **Heldentod.**
Death of a hero. Death bestows on him the ultimate initiation.

SYMPHONY NO. 2, "TO NORWAY"

It is interesting that Schjelderup, as it seems, had to leave Norway to be able to write, in 1923–4, his *Symphony No. 2*, dedicated to Norway. Namely, in the years 1917–21, he had been back in his native land making substantial efforts improving the conditions of Norwegian musical life. He played a part in founding the Norwegian Society of Composers, and was the society's first chairman. He made a concerted effort on behalf of composer's copyright, and together with the musicologist O.M. Sandvik he edited *Norges Musikhistorie* (Norwegian Music History) in two volumes in 1921. Then he had obviously had enough of the "nar-

row-minded, provincial Norwegian culture", and needed to return to Germany, this time for the rest of his life.

While deeply inspired by Wagner's work, Schjelderup continued throughout his life to mould this influence in a highly deliberate and personal manner. He never stopped composing, and never stopped thinking of Norway. While leading his life outside the tiny village of Benediktbeuern in Southern Germany, close to the German "Voralpen" and with a view to the famous mountain, "Benediktenwand", he retained a strong enthusiasm for things Norwegian – but viewed from afar, as an image of something distant or lost.

This double-sided condition of longing and loss, of fascination and distance, may very well lie at the heart of all national romanticism, also the one that we find in Edvard Grieg's otherwise highly ambivalent music. In any case, Schjelderup was askew of polarities such as "Norwegian" and "international", both in thought and in musical style.

After decades of voluntary exile in Europe, Schjelderup, now a man well into his sixties, sat down in his picturesque villa in Benediktbeuern in 1923–24 and composed his *Symphony No. 2*, giving it the subtitle "To Norway". Like a classical symphony by Beethoven or Schumann, the work is in four movements. However, each movement is provided with a subtitle furnishing the music with a programmatic meaning. Once again, Schjelderup situates himself in an ambiguous position, this time between the tradition of "absolute music", like in Brahms's symphonies, and the tradition of symphonic poems by Berlioz, Liszt, and Richard Strauss. The movements have the following titles (given here in Schjelderup's German and Norwegian versions, and in English translation):

Das Meer (Havet), "The Sea"
Frühling (Vaar), "Spring"
Auf der Hochebene (Fjellvidden), "The mountain plateau"

Auf zu den höchsten Gipfeln! (Op mot de høieste Tinder!), "Up to the highest peaks!"

The first movement, "The Sea", is the longest of the four (13 minutes on the present recording) and is somewhat heavy, thick and somber in nature. In the overall form of the work, it represents the symphonic first movement, replete with thorough developmental work and inner problematization of the musical material. There are no elements of a national, Norwegian character that spring to the ear. In style the movement might pass as a generally European piece of music from the period. As a musical expression of the programmatic idea of "Sea", it also stands completely independent, for instance from Debussy's earlier piece with the same title. Schjelderup has indicated himself that what he had in mind in this case was the dark and deep, overwhelmingly mighty and deadly sea outside the almost endless Norwegian coast. However, among the rich musical elements there is also a brass chorale that seems to indicate victory and hope, and which makes its grand return in the 4th movement.

The second movement, "Spring" (ca. 6 minutes long) represents the Scherzo of the work, cast in a boisterous, tripartite metre that one may find in many traditional Norwegian folk tune genres like the "Springar". With its light expression and transparent orchestration, this piece may form a striking and welcoming contrast to the darkness of the 1st movement. What we hear is nothing of the melancholic farewell to life that Grieg, for instance, expressed in his famous song "The Spring", which was set to the words of Aasmund Olavsson Vinje, and which was also arranged for string orchestra.

Schjelderup's "Spring", on the contrary, takes up the sparkling joyfulness of new life.

The third movement, "The mountain plateau" (ca. 9 minutes long) represents the symphonic Adagio or slow movement. In its second and fourth sections there are direct quotations from some well-known Norwegian folk tunes of a clearly melancholic kind. The opening section is static and void, indicating the vastness of a mountain plain. Then the tunes are quoted: "Eg veit ei lita Gjente" (I know of a little girl) in a dark viola solo; and "Kari og Mari, stat upp no" (Kari and Mari, time to get up) in light woodwinds. There follows the movement's central piece, with a rich chromatic texture almost indicating a pantheist feeling of nature mysticism, mixed with the eroticism of similar nature music by the composer (e.g. in his opera *Frühlingsnacht* or *Spring Night* from 1907). Then in the fourth section one hears the tune "Den dag kjem aldri at eg deg gløymer" (The day will never come where I'll forget you) in the bass clarinet. Simultaneously, in an extremely high register in the violin, there is the melody "Solfager og Ormekongen" (Solfager and the *Erlkönig*), crossing over the other folk tune in a conflicting metre. These melancholic quotations might all be heard as symptomatic of national-romantic nostalgia. The quotations, however, were pasted into a German symphonic context like deliberately foreign elements, as if pointing to a national-romantic horizon that had long since (being well into the 1920s) been considered fictitious and lost.

The fourth movement, "Up to the highest peaks!", is again considerably longer and heavier in nature than the two middle ones (duration ca. 11 minutes). This movement takes up certain elements both from the 1st and 3rd movements, and finally presents a buildup to a Brucknerian chorale, triumphingly overcoming the inner problems and conflicts of the earlier sections. This all

comes out as an allegorical reworking of a human trajectory, following the romantic formula "through suffering to victory", or "per aspera ad astra", as if reaching for the stars. Again, the subjects of "Norwegianness" and "nature" are transformed into psychological and even existential categories. There are clearly religious overtones in the symphony's ending, but one may suspect that the idea of religion in Schjelderup's case is more of a "Kunstreligion" than a confessional or clerical one.

The inherent tensions that I have pointed out in this music, between the construction of inner and outer realities, and between national and international styles, are supplemented even by a third one. Equally alive and productive, namely, is the tension between the purely symphonic and the narrative aspects of Schjelderup's music. Such is the fate of a composer whose main endeavour was to write music dramas, and whose instrumental works were eternally marked by that orientation.

Erling E. Guldbrandsen

Trondheim Symphony Orchestra

The Trondheim Symphony Orchestra (TSO) takes its place in the extensive musical heritage of the city of Trondheim. Indeed, before the 19th century Trondheim was the main focal point for sacred music in Scandinavia. This encouraged many significant musicians of the time to settle there. The growth and expansion of European music culture in the 18th and 19th centuries was also mirrored within the city. This period saw the foundation of several music societies. The TSO itself was founded in 1909. The development of the orchestra gained impetus with the jubilee of St. Olaf in 1930. In more recent times the TSO has established a solid posi-

tion as an inspiring impulse not only for the local musical life but for the country as a whole. Successful tours of high artistic quality in Germany, Austria, Spain and the Czech Republic have enhanced the orchestra's international reputation. From 2007 the TSO continued its growth through a closer cooperation with the Trondheim Soloists which resulted in an increased complement of 90 musicians. The chief conductor and artistic director is currently Eivind Aadland.

Eivind Aadland

is chief conductor and artistic director of the Trondheim Symphony Orchestra. Now in his 7th season, he has completed the full Beethoven and Mahler symphony cycles. An intuitive and charismatic musician, Eivind Aadland has a great feeling for overall structure whilst bringing out the subtleties of the score. A pupil of Yehudi Menuhin, he was encouraged to pursue a career as a conductor by Mariss Jansons and studied with Jorma Panula.

As music director of the European Union Chamber Orchestra from 1987-1997, he conducted from the violin in major concert halls and festivals throughout Europe.

The orchestras with which Eivind Aadland has worked with include the Oslo Philharmonic, Scottish Chamber Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, Orchestre du Capitole de Toulouse, Gothenburg Symphony, SWR Stuttgart, WDR Cologne, Melbourne Symphony, Iceland Symphony and Orchestre National de Belgique. His opera experience includes *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*, *Die Fledermaus* (Oslo Opera), and *La Bohème* (Trondheim Symphony).

Les tensions productives dans la musique de Gerhard Schjelderup Un essai sur Brand et la Deuxième Symphonie

Le Norvégien Gerhard Schjelderup (1859-1933) appartient à cette génération de compositeurs à la curiosité internationale qui succéda immédiatement au projet national et romantique d'Edvard Grieg (1843-1907). Après la mort de Grieg, plusieurs de ses disciples plus jeunes, dont Johan Halvorsen, continuèrent la quête d'un langage musical national jusque loin dans les années 1920 et 1930. Mais parallèlement, dès 1907, Schjelderup et un petit nombre d'autres artistes norvégiens étaient déjà profondément liés aux tendances européennes continentales et écrivaient de la musique à programme, des poèmes symphoniques et surtout de la musique dramatique dans la lignée de Richard Wagner (1813-1883).

Schjelderup était né une demi-génération après Grieg. Il grandit dans une famille aisée à Bergen, sur la côte ouest de la Norvège. Ce jeune homme passionné étudia le violoncelle, la littérature et la composition à Paris, mais passa presque toute sa vie adulte en Allemagne, où il se consacra à l'écriture d'opéras d'inspiration wagnérienne, dont certains remportèrent un franc succès. Il composa également des musiques de scène, des pièces chorales, des chants, de la musique de chambre et des œuvres symphoniques dont *Brand* et la *Deuxième Symphonie* que nous vous présentons ici. Outre cette production musicale considérable, il publia également de nombreux articles décrivant comment il voyait le rôle de la musique dans la société moderne du début du 20^e siècle. Il trouva par ailleurs le temps d'écrire les biographies de ses deux principales idoles, Edvard Grieg (en 1903) et Richard Wagner (en 1907);

ces deux ouvrages furent publiés en norvégien et en allemand.

Bien qu'il soit resté fidèle – tant sur le plan personnel qu'artistique – à son mentor Grieg, il ne fait aucun doute que Schjelderup puisa sa principale source d'inspiration artistique dans le drame musical wagnérien. Après avoir entendu la *Tétralogie* à Karlsruhe en 1887 et *Parsifal* à Bayreuth l'année suivante, il fut captivé à jamais. Il composa plus de neuf drames lyriques, dont il avait écrit presque tous les textes. Cette production considérable en fait le principal compositeur norvégien d'opéras – ou de drames lyriques – de toute cette période.

Il est significatif que Schjelderup ait quitté la Norvège dans sa jeunesse pour passer quarante ans de sa vie dans le sud de l'Allemagne à tenter de réaliser son souhait de devenir un compositeur d'opéras wagnérien. Schjelderup désirait toutefois donner au drame lyrique une direction nettement plus psychologique que Wagner. Il était en partie inspiré par les dernières pièces de théâtre d'Henrik Ibsen (1828–1906) et par son contemporain, le jeune romancier Knut Hamsun (1859–1952). Ce dernier avait publié en 1890 dans le journal *Samtiden* un célèbre article dans lequel il professait son aspiration à une littérature psychologique nouvelle. Comme lui, Schjelderup exprimait le souhait de représenter dans ses œuvres «la vie riche, infiniment complexe de l'âme» par contraste avec les «dieux et les héros de Wagner». Ces propos rappellent fortement le programme littéraire néo-romantique de Hamsun, qui revendiquait une littérature capable de décrire la «vie subconsciente de l'esprit» dans tous ses paradoxes et toutes ses nuances. Schjelderup écrivait lui aussi des manifestes semblables pour le *Samtiden*, mais avec une différence majeure : pour lui, la musique était le procédé le plus adapté à représenter les nuances de l'âme et de

l'esprit ; elle pouvait dépeindre les émotions de l'homme moderne plus finement que n'importe quelle pièce de théâtre, plus sensuellement que n'importe quel roman, en utilisant les moyens et les effets symphoniques. Voilà quel était son programme, tel qu'il le décrivait entre autres dans son article «*Roman, Drama, og Musik-drama*» (le roman, le drame et le drame musical) en 1895.

Dans toutes ses compositions principales, Schjelderup s'efforça ainsi de poursuivre deux objectifs : se tourner vers l'intérieur, vers «les recoins les plus secrets de l'âme humaine», et en même temps aspirer à un art international, en dépassant les limites du romantisme national norvégien.

Néanmoins, le public et les critiques allemands continuaient à percevoir dans sa musique une «sonorité typiquement nordique». Aux oreilles allemandes, cette «sonorité nordique» évoquait généralement la «nature norvégienne», avec des paysages solitaires de fjords, de montagnes et de forêts. En 1929 encore, le musicologue allemand Wolfgang Schumann, spécialiste de la musique scandinave, commentait en ces termes l'expression musicale de Schjelderup :

«Je ne connais aucun autre compositeur qui rende avec une telle profondeur, une telle pureté la solitude de la forêt, de la lande, le léger frémissement du vent dans les cimes et le chant des oiseaux, la mélodie du vent dans une écriture si vierge de phrases et de tournures toutes faites, une expression douce et tendre, dans un poème musical né de l'humeur frémisante de l'homme qui se sent frère de tout ce qui vit et bouge» [Wolfgang Schumann (1929) : «Discours radiophonique sur Gerhard Schjelderup», cité dans l'article de Wilhelm Altmann «Gerhard Schjelderup dans la vie musicale d'aujourd'hui», dans *Zeitschrift für neue Musik*, Ratisbonne, avril 1933].

Ces paroles révèlent une ambiguïté intéressante, même en quelque sorte une double ambiguïté : d'une part, les critiques allemands tels que Schumann ou Altmann percevoient comme «typiquement nordique» une expression musicale à laquelle Schjelderup voulait donner un arôme universel et continental. D'autre part, là où Schjelderup voulait que sa musique exprime des états psychologiques intérieurs, l'auditeur entendait la description superficielle de forêts, de montagnes, bref d'une nature toute «norvégienne».

Il ne s'agit pas toutefois d'une simple opposition, d'un choix entre des états «intérieurs» et «extérieurs», entre un style de musique «nordique» ou «continental». En effet, ce que la musique exprime n'est pas la nature elle-même, c'est davantage ce que ressent l'homme face à la nature (un point du reste relevé par Wolfgang Schumann). Ensuite, même si la musique de Schjelderup est moulée dans une structure formelle typiquement «allemande», elle n'en reste pas moins colorée d'une teinte et d'une sensibilité nordiques. Dans ce sens, autant Schjelderup que Wolfgang Schumann ont raison, car la musique se déroule dans un jeu ambivalent d'oppositions conceptuelles. La musique de Schjelderup veut «tout avoir», et aucune des deux faces n'exclut l'autre. En ce sens, la musique de Schjelderup est l'expression vivante d'une problématique plus large, celle du tournant historico-culturel entre le réalisme et le néo-romantisme, entre le romantisme national et la modernité.

Les deux œuvres que nous vous présentons ici illustrent parfaitement ces tensions musicales et ces ambiguïtés culturelles, et les combinent pour un résultat du plus bel effet.

Brand drame symphonique en un mouvement

La pièce pour orchestre *Brand*, qui fut probablement composée entre 1908 et 1910, est un poème symphonique aux dimensions généreuses, d'une durée de 33 minutes. Le compositeur l'a appelée «drame symphonique», et elle est librement inspirée du drame d'Henrik Ibsen du même nom. L'œuvre reçut un excellent accueil lors de sa création à Christiania (aujourd'hui Oslo), en mars 1911.

Dans *Brand*, Schjelderup emprunte au drame d'Ibsen diverses idées qu'il remanie et transforme. Au centre de la composition, le personnage principal Brand et sa lutte intérieure morale et religieuse. Sa devise «tout ou rien» est représentée par une fanfare qui implose dramatiquement, et réapparaît à plusieurs reprises dans des contextes musicaux différents. Cette fanfare en un 4/4 pesant contraste avec la musique lyrique et douce suggérant l'amour du protagoniste pour Agnès, une sorte de danse éthérée dans ce 6/8 apaisant si typique de la musique érotique de nombreux opéras de Schjelderup. Le troisième élément principal est la vision impressionnante de Jéhovah dans un choral des cuivres grandiloquent et strident, manifestement inspiré de Wagner et de Bruckner.

Avec ces caractères musicaux et une série de motifs mineurs, le compositeur dispose du matériel nécessaire pour créer une composition musicale indépendante. Plutôt que de reproduire l'intrigue de la pièce de théâtre, il développe son propre processus musical, en neuf sections de longueur variée jouées sans interruption. Chaque section possède un sous-titre.

Dans la tradition de Berlioz, Liszt et même Richard Strauss, Schjelderup a également écrit un texte programmatique à l'intention du public, afin qu'il puisse

s'informer avant d'écouter l'œuvre. Ce texte est rédigé dans un style idéaliste, coloré et aux termes suggestifs, tout à fait typique de son auteur. Voici les textes accompagnant les neuf sections de l'œuvre, ainsi que la mention du début de chaque section (en minutes et secondes) sur le présent enregistrement.

00:00: Marche à travers le brouillard et la tempête
Intransigeant et inébranlable, Brand marche avec peine à travers le brouillard et la tempête, sur les glaciers et les sommets – de plus en plus haut. «Tout ou rien», voilà son mot d'ordre. La foi ancienne doit périr dans les ruines, le vieux monde doit être recréé dans la joie et la vérité, et la vie doit prospérer dans une prière de remerciement à la divinité. Cependant, même la force de Brand ne peut remplir seule cette exigence impitoyable. Épuisé, il s'effondre.

07:14: Agnès
Agnès apparaît, resplendissante de beauté. Envouté par sa présence, il rassemble toutes ses forces pour résister à la tentation.

11:19: Les exhortations de Brand
Il lui enseigne l'évangile strict de l'abnégation. Lui-même, le solitaire, n'en est pas moins profondément attiré par sa charmante innocence.

15:18: L'amour dans la souffrance et le désir
L'amour le plus profond, le plus sacré se saisit de son être tout entier. Uni à elle, il défie le monde et proclame la doctrine nouvelle avec le plus ardent enthousiasme: «Tout ou rien!»

18:33: «Tout ou rien!»
L'amour est sans limites, il exige le sacrifice ultime.

20:42: «Celui qui a vu Jéhovah doit périr!»

24:46: Seul
Seul, Brand continue sa lutte.

26:57: «Mon Dieu est la tempête!»
Un combat contre le libertinage, la paresse et la folie. Avec sa force et son intransigeance, il tente d'escalader le plus haut pic, là où la divinité se dévoile. «Celui qui a vu Jéhovah doit périr!»

31:13: Mort d'un héros
La mort lui accorde l'ultime initiation.

Symphonie n° 2, «A la Norvège»

N'est-il pas intéressant que Schjelderup ait dû quitter la Norvège pour devenir capable d'écrire, en 1923-24, une symphonie dédiée à son pays? De 1917 à 1921, il était revenu en Norvège où il n'avait pas ménagé ses efforts en vue d'améliorer les conditions de la vie musicale. Il joua un rôle dans la fondation de la Société norvégienne des compositeurs, dont il fut le premier président. Il fit également beaucoup pour les droits d'auteurs des compositeurs, et, avec le musicologue O.M. Sandvik, il édita en 1921 une *Histoire de la musique norvégienne* en deux volumes. Ensuite, il en eut manifestement assez de la culture norvégienne provinciale «étroite d'esprit» et ressentit le besoin de retourner en Allemagne, où il resta jusqu'à la fin de sa vie.

Bien que fortement influencé par l'art de Wagner, Schjelderup mit toujours à profit cette influence d'une manière tout à fait réfléchie et personnelle. Il ne cessa jamais de composer ni de penser à la Norvège. Même s'il vivait près du petit village de Benediktbeuern en Bavière, avec vue sur la célèbre Benediktenwand, il

conserva un grand enthousiasme pour tout ce qui était norvégien – mais vu comme l'image de quelque chose de lointain, qui semble perdu.

Ce tiraillement entre désir et sentiment de perte, entre fascination et distance, est peut-être inhérent à tout romantisme national, même à celui que nous rencontrons dans la musique d'Edvard Grieg, par ailleurs extrêmement ambivalente. Quoi qu'il en soit, Schjelderup n'avait aucune sympathie pour les polarités telles que «norvégien» et «international», tant dans les pensées que dans le style musical.

Après plusieurs décennies d'exil volontaire en Europe, Schjelderup, à presque soixante-cinq ans, se recueillit dans sa pittoresque villa de Benediktbeuern pour composer, en 1923-24, sa Symphonie n° 2, qu'il intitula «A la Norvège». Comme une symphonie classique de Beethoven ou de Schumann, l'œuvre est en quatre mouvements. Cependant, chacun d'entre eux possède un sous-titre programmatique. A nouveau, Schjelderup se place dans une position ambiguë, cette fois entre la tradition de la «musique pure», représentée par les symphonies de Brahms, et celle des poèmes symphoniques de Berlioz, Liszt et Richard Strauss. Voici les titres des mouvements, dans la version norvégienne et allemande de Schjelderup:

Das Meer (Havet): la mer
Frühling (Vaar): le printemps
Auf der Hochebene (Fjellvidden): sur le plateau
Auf zu den höchsten Gipfeln! (Op mot de høieste Tinder!): Partons vers les plus hauts sommets!

Le premier mouvement, «La Mer», est le plus long des quatre (13 minutes sur le présent enregistrement); il est d'une nature assez lourde, dense et sombre. Dans le contexte global de l'œuvre, il joue le rôle du premier mouvement symphonique, avec un travail de développement et une problématisation interne du matériel

musical approfondis. On n'y décèle aucun élément d'un caractère national norvégien. Son style est plutôt semblable à celui d'une pièce européenne de l'époque. Son expression musicale de l'idée de la «mer» est par ailleurs totalement individuelle, et ne ressemble en rien par exemple à celle de la pièce du même nom de Debussy. Schjelderup a indiqué lui-même que ce qu'il souhaitait représenter, c'était la mer sombre et profonde, affreusement puissante et mortelle qui longe l'immense côte norvégienne. Cependant, parmi les nombreux éléments musicaux, on entend aussi un choral des cuivres qui semble parler de victoire et d'espoir, et qui reviendra en grande pompe au quatrième mouvement.

Le deuxième mouvement, «Le Printemps» (env. 6 minutes), représente le «scherzo» de l'œuvre; il utilise un mètre ternaire rapide que l'on rencontre dans de nombreuses musiques norvégiennes populaires, telles que le «springar». Avec son expression légère et son orchestration transparente, elle forme un contraste frappant et bienvenu avec l'atmosphère sombre du premier mouvement. On n'y retrouve rien de l'adieu mélancolique à la vie que Grieg, par exemple, exprimait dans sa célèbre chanson sur des paroles d'Aasmund Olavsson Vinje «Le Printemps», parue aussi dans un arrangement pour orchestre à cordes. Le *Printemps* de Schjelderup, au contraire, exhale la joie face à la vie nouvelle.

Le troisième mouvement, «Sur le plateau» (environ 9 minutes) constitue le mouvement lent ou «adagio» de la symphonie. Sa deuxième et sa quatrième partie proposent des citations de plusieurs mélodies populaires norvégiennes bien connues d'un genre clairement mélancolique. La section introductive est statique et austère, comme pour suggérer le paysage vaste et vide d'un plateau montagneux. Ensuite, on entend «Eg veit ei lita Gjente» [Je connais une petite fille] dans un solo de l'alto aux teintes sombres, puis les bois entonnent avec

légèreté «Kari og Mari, stat upp no» (Kari et Mari, il est temps de se lever). La pièce centrale du mouvement possède une riche texture chromatique suggérant presque un sentiment panthéiste d'une nature empreinte de mysticisme, mêlé à l'érotisme musical que l'on rencontre dans d'autres œuvres du compositeur sur la nature (par exemple dans son opéra *Nuit de Printemps* de 1907). A la quatrième section, on entend «Den dag kjem aldri at eg deg gløymer» (Jamais je ne t'oublierai) à la clarinette basse. Simultanément, on entend au registre le plus aigu du violon la mélodie «Solfager og Ormekongen» (Solfager et le Roi des Aulnes), croisant l'autre chanson avec un mètre totalement différent. Ces citations mélancoliques peuvent être comprises comme les symptômes d'une nostalgie romantique de la patrie. Mais elles sont délibérément insérées en tant qu'éléments étrangers dans le contexte symphonique allemand, comme si elles pointaient vers un horizon national et romantique considéré depuis longtemps comme perdu et factice (on était alors déjà loin dans les années 1920).

Le quatrième mouvement, «Partons vers les plus hauts sommets!», est considérablement plus long et d'une nature plus lourde que les deux mouvements médians. Il dure environ 11 minutes. Ce finale reprend certains éléments des premier et troisième mouvements, et se termine sur un choral brucknérien triomphant des problèmes internes et des conflits des sections précédentes. Tout cela ressemble fort à une description allégorique d'une destinée humaine, suivant la formule romantique «per aspera ad astra», à travers la souffrance et la nuit vers la lumière et les étoiles. Ici aussi, les thèmes de «l'arôme norvégien» et de la «nature» sont mués en catégories psychologiques et même existentielles. On entend même des sonorités religieuses dans la conclusion de la symphonie; on peut toutefois

supposer que l'idée de religion dans le cas de Schjelderup est davantage celle d'une «religion de l'art» que d'une confession ou d'une église particulière.

A côté des tensions inhérentes à cette musique entre la construction de réalités intérieures et extérieures, et entre des styles nationaux et internationaux, que j'ai déjà soulignées, il en existe encore une troisième, tout aussi vivante et productive: la tension entre les aspects purement symphoniques et narratifs de la musique de Schjelderup. Voilà le destin d'un compositeur dont le principal objectif était d'écrire de la musique pour la scène, et dont les œuvres instrumentales sont éternellement marquées par cette orientation.

Erling E. Guldbrandsen
Traduction: Sophie Liwyszcz

Orchestre symphonique de Trondheim

L'Orchestre symphonique de Trondheim (TSO) occupe une place importante dans l'héritage musical de la ville. Avant le 19^e siècle, Trondheim était le plus grand centre scandinave de musique sacrée, une raison pour laquelle de nombreux musiciens de renom vinrent s'y installer. L'évolution et l'expansion de la vie culturelle européenne aux 18^e et 19^e siècles se reflètent également dans l'histoire de la ville, qui vit la fondation de plusieurs sociétés et associations musicales. L'orchestre lui-même fut fondé en 1909, et connut une importante évolution lors des festivités commémoratives de la mort d'Olav le Saint (1930). Aujourd'hui, il est connu non seulement à Trondheim, mais aussi dans le reste du pays, pour lequel il est une véritable source d'inspiration. Diverses tournées fructueuses l'ont mené en Allemagne, en Autriche, en Espagne et en Tchéquie, et lui ont ainsi permis de faire connaître le haut niveau de ses prestations à un niveau international. En 2007, il a

entamé une collaboration intensive avec les Trondheim-solistene, qui lui a apporté une impulsion nouvelle et a augmenté son effectif à quatre-vingt-dix musiciens. Le directeur musical et artistique du TSO est actuellement Eivind Aadland.

Eivind Aadland

Eivind Aadland est depuis sept saisons le directeur musical et artistique de l'Orchestre symphonique de Trondheim, avec lequel il a déjà interprété toutes les symphonies de Beethoven et de Mahler. Musicien intuitif et charismatique, il possède un sens inné aussi bien des structures que des détails de la musique. Après avoir été l'élève de Yehudi Menuhin, il fut encouragé par Mariss Jansons à poursuivre une carrière de chef d'orchestre, et étudia avec Jorma Panula. Il a été de 1987 à 1997 le directeur musical de l'European Union Chamber Orchestra, qu'il a dirigé à partir du pupitre de violon solo dans les plus grandes salles de concert d'Europe et lors de festivals de renom.

Parmi les orchestres qui ont travaillé sous sa direction, nous citerons le Philharmonique d'Oslo, le Scottish Chamber Orchestra, l'Orchestre symphonique de la radio de Suède, l'Orchestre du Capitole de Toulouse, l'Orchestre symphonique de Göteborg, l'Orchestre symphonique de la SWR à Stuttgart, l'Orchestre symphonique de la WDR à Cologne, le Melbourne Symphony, l'Orchestre symphonique d'Islande et l'Orchestre national de Belgique. Il a également dirigé divers opéras, dont *Les Noces de Figaro*, *Don Giovanni*, *La Flûte enchantée*, *La Chauve-souris* (Oslo) et *La Bohème* (Symphonique de Trondheim).



Eivind Aadland

