



CD-714/716 STEREO

Includes free bonus CD

digital

# WILHELM STENHAMMAR

The Two Symphonies • The Two Piano Concertos  
and other orchestral music



Love Derwinger, piano • Cristina Ortiz, piano  
Peter Mattei, baritone • Ulf Wallin, violin

Gothenburg Symphony Orchestra / Neeme Järvi  
Malmö Symphony Orchestra / Paavo Järvi

# STENHAMMAR, Wilhelm (1871-1927)

BIS-CD-714

Total playing time: 76'52

## **Symphony No.1 in F major** (1902-03) *(M/s)* **52'56**

Recorded live in the Gothenburg Concert Hall, 24th September 1982\*

- |   |   |       |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Tempo molto tranquillo – Allegro</i>              | 17'06 |
| 2 | II. <i>Andante con moto</i>                             | 10'33 |
| 3 | III. <i>Allegro amabile</i>                             | 9'37  |
| 4 | IV. <i>Allegro non tanto, ma con fuoco – Tranquillo</i> | 15'17 |

---

## **Lodolezzi sjunger, Suite, Op.39** *(M/s)* **17'50** (Lodolezzi Sings)

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 5 | I. Elegy (Introduction to Act I). <i>Lento</i>                         | 3'17  |
| 6 | II. Intermezzo. <i>Allegro agitato</i>                                 | 4'07  |
| 7 | III. Karneval. <i>Tempo di valse moderato – Tempo di marcia vivace</i> | 10'13 |

---

## 8 **Mellanspel ur kantaten "Sången", Op.44** *(NMS)* **4'14** (Interlude from the cantata "The Song"). *Molto adagio, solenne*

---

**GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA**conducted by **NEEME JÄRVI**

**Symphony No.2 in G minor, Op.34** (Gehrmans) **42'37**

Recorded live in the Gothenburg Concert Hall, 16th September 1983

- |     |  |       |
|-----|--|-------|
| [1] | I. <i>Allegro energico</i>                         | 11'02 |
| [2] | II. <i>Andante</i>                                 | 9'02  |
| [3] | III. Scherzo. <i>Allegro, ma non troppo presto</i> | 7'13  |
| [4] | IV. Finale. <i>Sostenuto – Allegro vivace</i>      | 14'18 |

**[5] Midvinter (Midwinter), Op.24** (WH) **12'25**Text: "Den signade dag" ('O Blessed Day'). *Molto sostenuto – Allegro***[6] Florez och Blanzeflor, Op.3** (NMS) **8'19**

(Florez and Blanzeflor, Ballad for baritone and orchestra)

Text: Oscar Levertin

*Andante sostenuto – Andante moderato – Andante sostenuto***Two Sentimental Romances, Op.28** (NMS) **12'42**  
**for violin and orchestra**

- |     |  |      |
|-----|--|------|
| [7] | No.1 in A major. <i>Andantino</i>        | 6'20 |
| [8] | No.2 in F minor. <i>Allegro patetico</i> | 6'11 |

**[1]-[5] GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA**conducted by **NEEME JÄRVI****[5] GOTHENBURG CONCERT HALL CHOIR**

(choir-master: Ove Gotting)

**[8] PETER MATTEI**, baritone; **[7]-[8] ULF WALLIN**, violin**[6]-[8] MALMÖ SYMPHONY ORCHESTRA**conducted by **PAVO JÄRVI**

**Piano Concerto No.1 in B flat minor, Op.1 45'50****(Original Version)** *(Hainauer, ed. Dr. Allan B. Ho)*

- |     |                                     |       |
|-----|-------------------------------------|-------|
| [1] | I. <i>Molto moderato e maestoso</i> | 15'25 |
| [2] | II. <i>Vivacissimo</i>              | 4'43  |
| [3] | III. <i>Andante</i>                 | 11'27 |
| [4] | IV. <i>Allegro comodo</i>           | 13'51 |
- 

**Piano Concerto No.2 in D minor, Op.23 28'43***(WH)*

- |     |                    |      |
|-----|--------------------|------|
| [5] | I. Introduzione    | 9'28 |
| [6] | II. Scherzo        | 6'42 |
| [7] | III. <i>Adagio</i> | 5'50 |
| [8] | IV. Finale         | 6'42 |
- 

[1]-[4] **LOVE DERWINGER**, piano**MALMÖ SYMPHONY ORCHESTRA**conducted by **PAAVO JÄRVI**[5]-[8] **CRISTINA ORTIZ**, piano**GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA**conducted by **NEEME JÄRVI**

[1] **Excelsior!, Concert Overture, Op.13** (M/s) **12'10**

[2] **Snöfrid, Op.5** (NMS) **21'29**

Text: Viktor Rydberg

**Serenade for Orchestra, Op.31** (Suecia) **43'33**

[3] Overtura. *Allegro* 6'54

[4] **REVERENZA.** *Tempo di menuetto, tranquillo e grazioso* 6'55

[5] Canzonetta. *Tempo di valse, un poco tranquillo* 6'30

[6] Scherzo. *Presto* 6'44

[7] Notturmo. *Andante sostenuto* 7'26

[8] Finale. *Tempo moderato* 8'14

[2] **ULRIKA ÅHLÉN**, soprano; **GUNVOR NILSSON**, mezzo-soprano;  
**GÖSTA ZACKRISSON**, tenor; **PER ENOKSSON**, solo violin

[2] **GOTHENBURG CONCERT HALL CHOIR**

(choir-master: Ove Gotting)

[3]-[8] **CHRISTER THORVALDSSON**, solo violin

**GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA**

conducted by **NEEME JÄRVI**

## INSTRUMENTARIUM

Two Sentimental Romances — Violin: J.B. Guadagnini 1745; Bow: Sartory  
 Piano Concerto No.1 — Grand Piano: Steinway D. Piano technician: Leif Samuelsson  
 Piano Concerto No.2 — Grand Piano: Steinway D

## Symphony No.1 in F major

How should one react to the idea of performing Stenhammar's *F major Symphony* and then issuing a recording of it? The composer himself chose to withdraw the work for revision although the first performance had been well received. There are even suggestions that he rejected the symphony. It has however been championed by such internationally acclaimed conductors as Václav Talich, Sergiu Comissiona and Neeme Järvi, who have enthusiastically prepared some of the rare public performances of the work. The beauties of the symphony are also emphasized by orchestral musicians whilst audiences have been captivated. A recording should therefore be justified, both to allow as many as possible to enjoy the work and to give the music a concrete opportunity to confound the sceptics. Many well-known works in musical history have a deceptive lustre — their glitter produces varied reactions in different listeners. In the Swedish symphonic repertoire Stenhammar's monumental *F major Symphony* shines with particular splendour. We can ill afford to leave this work unplayed.

Composer, pianist and conductor, Wilhelm Stenhammar had by the beginning of the century become one of Scandinavia's leading musical figures. His début in a larger context took place in Stockholm in 1892, where he featured as composer and piano soloist in various concerts. For some years one success followed another. His *First Piano Concerto* was performed abroad, with Stenhammar himself as soloist, by the Berlin Opera Orchestra under Richard Strauss and by the Hallé Orchestra in Manchester under Hans Richter. The Berlin Philharmonic Orchestra played the concert overture *Excelsior!* under Arthur Nikisch. In Sweden, meanwhile, the Aulin Quartet played Stenhammar's first string quartets and singers performed his early romances, works that are regarded as jewels in the treasury of Swedish song.

While studying the piano in Berlin, Stenhammar came into contact with Germanic music which provided a stimulus to his own work. In the Wagnerian spirit he set Ibsen's early drama *Gildet på Solhaug* which was performed in Stuttgart and Berlin as well as in Stockholm. The piano lyricism of Brahms also left an impression on such works as Stenhammar's *Three Fantasies* for piano.

By the completion of his musical drama *Tirfing* (1898), however, Stenhammar had entered an artistic crisis. He felt far too dependent on Germanic models but at the same time he was wary of new trends increasingly remote from classicism. He

therefore concentrated his efforts on concerts and accepted an invitation to become conductor of the Philharmonic Society in Stockholm. At this period, Stenhammar himself regarded Hugo Alfvén as the rising star in Swedish music.

During the season of 1900-01 he conducted at the Stockholm Opera, but refrained from taking on a full conducting job for some years until, in 1907, he was persuaded to accept the post of artistic director of the Gothenburg Symphony Orchestra. Here, in the course of the next fifteen years, he left his distinctive mark on the musical life of the city.

In the autumn of 1902 Stenhammar returned seriously to composing. The first of his new major works started to take shape: the *F major Symphony*. The work was begun in Saltsjöbaden outside Stockholm and the orchestration was completed the following year — in an apartment not far from the place where he was soon to have his major field of operation: the old Gothenburg Concert Hall. Stenhammar's good friend Tor Aulin was responsible for a well-rehearsed performance on behalf of the Stockholm Concert Society in December 1903 and a score was put in order for Hans Richter in the expectation that the work would be performed by the renowned Hallé Orchestra in Manchester.

And so after the first performance Stenhammar withdrew his symphony for revision, a task to which he never had time to apply himself unreservedly. During the autumn of 1903 he had heard Sibelius's new *D major Symphony* and been quite overwhelmed. Impressions from the latter moved his thoughts in a quite different direction from that of the *F major Symphony* and the following years saw the emergence of sketches for a number of new major works; the *F major Symphony* meanwhile lay unrevised, except for a few small alterations made by the composer who at one time considered publishing the second movement separately under the title of *Nenia*.

During a period in Italy in 1907 he instead began an orchestral *Serenade in F major* and, by 1915, the well-known *G minor Symphony* was complete. Stenhammar called this work simply 'Symphony, Op.34' — there was no indication of its being 'Symphony No.2'. His work as artistic director of the Gothenburg orchestra provided new impulses (amongst other things, Stenhammar introduced new works by Mahler and Reger) so that revision of the *F major Symphony* no longer seemed pressing. The post of conductor made considerable inroads on

Stenhammar's time and thus left little chance for composing. Stenhammar probably found it more stimulating to execute new ideas than to give the *F major Symphony* a new shape. It therefore remained unplayed until after the composer's death. Václav Talich performed it in Stockholm at the beginning of 1931, incorporating some minor revisions in orchestration made by Stenhammar himself.

When Neeme Järvi became chief conductor of the Gothenburg Symphony Orchestra (incidentally 75 years after Stenhammar), he was keen to perform the *F major Symphony* and it is this performance that has been preserved for posterity. Our view of Stenhammar's musical development becomes more complete. When this development is seen in historical perspective, it becomes easier to accept the clear influence of Wagner, Brahms and Bruckner, from whom the strongly self-critical Stenhammar had not yet liberated himself when the symphony was composed. The simple directness and increased formal refinement more apparent in his later orchestral works can already be found in the *F major Symphony*.

The horns play an important rôle throughout and originally dominated the symphony. The slow introduction to the first movement is a romance-like horn sextet that announces a frequently recurring motif, followed by a *legato* in the strings which is also found in the coda of the finale. The basis of the movement is sonata form, realized with a weight and energy reminiscent of Brahms.

The second movement is an elegiac *Andante* with a chorale-like oboe melody as the main theme. The third movement is a charming intermezzo, punctuated by a trio section, a delightfully dreamy clarinet trio which must be regarded as a major beauty of the symphony.

The extended finale is a powerful movement, with an occasionally stormy passage, particularly in the development section. After the recapitulation the peaceful atmosphere of the introduction returns in the coda before a brief *crescendo* leads to a concluding *fortissimo*.

**Lennart Dehn**

### **Lodolezzi sjunger (Lodolezzi Sings), Suite, Op.39**

Stenhammar composed theatre scores of widely divergent character on numerous occasions, and his music for the romantic comedy *Lodolezzi sjunger* (Lodolezzi Sings) by the Swedish author Hjalmar Bergman belongs in this genre. From the letters between Stenhammar and Carl Nielsen we know that the latter believed



theatre music to be of necessity programmatic, whilst Stenhammar clearly felt that it could also be cast in the form of absolute music. He seems to have supported this idea by means of his own works for the theatre, which can all be enjoyed without any knowledge of the action behind them.

From a piano arrangement of a major part of the music in which the composer made various written comments we know that Stenhammar valued *Lodolezzi sjunger* especially highly. It should also be mentioned that Bergman and Stenhammar were to some extent kindred spirits: they both spent lengthy periods in Italy, where — each in his own way — they found important artistic inspiration. *Lodolezzi sjunger* was composed in 1919.

*Per Skans*

### **Interlude from the cantata 'Sången' (The Song), Op.44**

The symphonic cantata *Sången* (The Song) was written in 1921 and was Stenhammar's last major symphonic work. In its entirety it has always been the subject of controversy — described variously as 'a work of historic importance' and as an imitation of Wagner. Interestingly, the text was written by Ture Rangström who, had he not died so early, would probably have become one of the greatest Swedish composers of the first half of the twentieth century. The cantata, the actual content of which is not of especial importance in the present context, consists of two parts, each with its own independent character. The *Interlude*, which is the only section to remain in the repertoire today, served to link these parts together. It is interesting to note that the great Danish composer Carl Nielsen gave Stenhammar the impulse for this instrumental piece in a letter: 'After all, you are also a master of counterpoint — you ought to exploit this!'

*Per Skans*

### **Symphony No.2 in G minor, Op.34**

The *G minor Symphony* (the composer never called it 'No.2') was begun in Italy in 1911. When it was completed in 1915 it ranked as one of the best orchestral works in the corpus of Swedish music. From 1907 to 1922 Stenhammar was conductor of the Gothenburg Symphony Orchestra and his work with the orchestra represented a central aspect of Scandinavian orchestral life. Besides the classical scores, Stenhammar was meticulous in introducing the major new orchestral works by Strauss, Reger, Debussy, Sibelius, Nielsen and Mahler as well as new Swedish

compositions. In recognition of his work in Gothenburg he was awarded an honorary doctorate by the university.

His work as a conductor was exhausting and in 1911 he went to Italy, partly to rest and partly to compose. The first sketches for the *G minor Symphony* were made at the Villa Borghese in Rome. The first movement was completed in Gothenburg the following year while the other three movements were produced in 1914-15.

Five years earlier in 1910 Stenhammar had conducted Carl Nielsen's *First Symphony* (also in G minor) in Gothenburg and this led to a lifelong friendship. Stenhammar wrote to his colleague: 'I know that you have always sought and even managed to keep yourself free from the influence of Wagner and I am increasingly convinced that this is the only way for us northerners to create our own style. For if one seeks to develop from a Wagnerian starting point one merely arrives at Richard Strauss and his followers'. With his *G minor Symphony* Stenhammar claims that he consciously sought to write 'sober and honest music free of flashiness'. One may point to the modesty of the last movement's concluding double fugue: the drive of the music seems to open the way to a dynamic Brucknerian culmination but Stenhammar chooses instead to finish with brevity, abstaining from gestures.

The first movement (*Allegro energico/con ritmo elastico*) displays a strange mixture of Swedish folk-idiom and vocal polyphony, an archaised tonal language which Stenhammar uses all through the symphony. The use of modes replaces the usual major-minor relationships and gives the music its melancholy undertone. The movement is in strict sonata form in which the main theme is a sort of folk-dance. The *Andante* is a solemn hymn of funeral-march type and Stenhammar claimed to have been inspired by Aeschylus's play *Prometheus*.

The scherzo (*Allegro, ma non troppo presto*) is constructed with a trio and a repeat. Originally Stenhammar intended the repeat to be identical with the first part of the scherzo but shortly before the first performance he made a revision and added the motif of the trio to the repeat. As in the *F major Symphony* he let the wind instruments dominate the delightful trio section.

The finale is an extensive fugue and the symphony's longest movement. It begins slowly with the chorale-like countersubject that reappears later in the movement. Then the real main theme follows at a lively pace (*Allegro vivace*). After

the first exposition of the fugue there follows, after a general pause, a freer section, which leads to the inclusion of the countersubject in a stretto. A fugato on the countersubject takes over in the strings but the clarinet tries to introduce the main theme and soon a double fugue is under way. In the middle of the last movement Stenhammar placed a large melodic section which is a variation on the first motif. The finale culminates in new developments of the double fugue. One's thoughts lead naturally to Ludwig van Beethoven's *Große Fuge*. The fact is that Stenhammar continued to study counterpoint up to a ripe age, often using the German scholar Heinrich Bellerman's writings on ancient vocal polyphony.

On 22nd April 1915 Stenhammar conducted the first performance of his symphony in the Gothenburg Concert Hall and wrote on the score as a dedication: 'To my dear friends, the members of the Gothenburg Symphony Orchestra'.

**Lennart Dehn**

### **Midvinter (Midwinter), Op.24**

It is often maintained that Swedish composers in the early twentieth century were continually drawing their inspiration from folk-music. There were indeed examples of this but these are not as frequent as is believed. For example, we know that Stenhammar only rarely encountered folk-music. One of these encounters took place in the province of Dalecarlia in 1905, however, and as a result he composed the orchestral piece *Midvinter* (Midwinter) in sunny Florence in 1907. The work is a depiction of the atmosphere of Sweden at the winter solstice and it forms a counterpart to the then popular images of summer in Swedish music. To a large extent the musical material is derived from folk-music and it is all skilfully orchestrated in the best romantic tradition.

**Per Skans**

### **Florez and Blanzefflor, Op.3, for baritone and orchestra**

In 1891 Stenhammar composed a work very typical of its time, *Florez and Blanzefflor* for baritone and orchestra, to a text by the Swedish poet Oscar Levertin (born in 1862). The influence exerted upon this poet by Jens Peter Jacobsen (cf. Arnold Schoenberg) and Algernon Charles Swinburne is lent an unusual harmonic colour in Stenhammar's sympathetic setting of a love saga which, though originally Greek, was very popular in medieval Europe.

**Per Skans**

## **Two Sentimental Romances, Op.28, for violin and orchestra**

The *Two Sentimental Romances* are much later pieces. They were written in the south of Sweden in the summer of 1910, at a time when Stenhammar was increasing his already considerable technical proficiency by means of further studies of counterpoint.

The title is somewhat peculiar, for in comparison with contemporary works by other composers (for instance *Der Rosenkavalier* or *The Firebird*) the *Romances* are by no means unduly sentimental. Bo Wallner presumes that Stenhammar was thinking less of the word's everyday meaning than of its etymological origin – in the Latin *sentire* (to feel, to sense). Until the end of the 19th century the primary meaning of 'sentimental' was 'full of feeling'. The word thus bore nothing of the negative meaning it often conveys today.

The soloist has the difficult task of catching the atmosphere of the *Romances*, hovering between romanticism and incipient neo-classicism. If this aim is realized, the repertoire of the period, otherwise consisting primarily of larger-scale works, is enriched by the addition of two miniature symphonic masterpieces.

*Per Skans*

## **Piano Concerto No.1 in B flat minor, Op.1 (original version)**

This recording of the original version of Stenhammar's *First Piano Concerto*, Op.1, is based on a recently discovered full score at the Library of Congress in Washington D.C.. Completed in 1893, this work is probably the most significant nineteenth-century Scandinavian piano concerto after that of Grieg, and it established the young Stenhammar's reputation as a composer. After the concerto's première at the Royal Theatre in Stockholm (17th March 1894), Adolf Lindgren, Sweden's leading music critic, exclaimed in *Aftonbladet* ('The Evening Press'): 'Sweden has begotten a new first-class composer!' (19th March 1894). He further acknowledged that 'no new performing native composer has made such a definite impression of talented genius (on him) as has Wilhelm Stenhammar...' This praise was seconded by the composer, pianist and conductor Olallo Morales: 'the piano concerto was a proud fanfare, shining with the ecstasy of youth, with the sound of Scandinavian, blond romanticism, flowing with beauty and inspiration; despite all *Sturm und Drang*, it was astonishing in its solid shape and sense of form, a young man's masterpiece.' More recently Robert Layton, the author of books on the

concerto and Scandinavian music, has noted that the concerto's 'invention is fresh' and that even in his Op.1 Stenhammar 'commands admiration, for his spontaneity and warmth' (*Gramophone*, July 1990). Furthermore Bo Wallner, the leading authority on Stenhammar, has described the work as 'a milestone in Swedish music history and a gate towards a new epoch' (letter to the writer, 31st December 1990).

Between 1894 and 1908 Stenhammar performed the concerto fifteen to twenty times, sometimes under the batons of prominent conductors such as Richard Strauss (with the Berlin Philharmonic Orchestra), Hans Richter (with the Hallé Orchestra), Arthur Nikisch, Karl Muck and Felix Weingartner. He last performed the work in April 1908, by which time he was eager to promote his *Second Concerto*, completed the previous year. The *First Concerto* continued to be programmed, sporadically, by other pianists. However, only a two-piano score was published (1894) and the full score and parts were loaned by the publisher Hainauer for each performance. Regrettably, Stenhammar's manuscript (along with the rest of Hainauer's holdings) was destroyed in the bombing of Breslau by Russian forces during World War II and for the next fifty years the original version of the concerto was believed lost. In 1945 Helga Stenhammar, the composer's widow, asked Kurt Atterberg to reconstruct the concerto from the published two-piano score and his memory of the orchestration. This reconstruction was completed in 1946.

Contrary to the claims of Swedish and German sources that no copy of the manuscript had ever been made, one handwritten full score (presumably 'unauthorized', although it clearly mentions 'Breslau/Hainauer' on the title page) was prepared, and was discovered by the writer at the Library of Congress while he was researching his dissertation on late-romantic piano concertos. This score was purchased from the antiquarian music dealer Leo Liepmannsohn of Berlin in July 1904 for 30 Marks. Its history prior to this transaction has not yet been ascertained. Stenhammar had several ties with Berlin — he studied the piano with Heinrich Barth in Berlin in 1892/93, shortly before composing the concerto, and performed it there with Richard Strauss in 1894. It is conceivable that a copy of the concerto was prepared for a friend or colleague, or perhaps for the American première (New York, 1st March 1898). Hainauer would probably have been reluctant to ship to New York the original (and at that time only) full score, which

normally travelled by train in Europe: the hazards of a transatlantic journey must have been considered as well as the removal of the manuscript from circulation for several months at a time when Stenhammar was still performing it in concerts. Unfortunately, shortly after the American performance, both the conductor and the pianist were plagued by ill health: Anton Seidl died on 28th March and Franz Rummel suffered a stroke that ended his active concert career. He eventually settled in Berlin, dying there in 1901, just a few years before the score was handled by Liepmannssohn. Later in 1901, Rummel's widow settled in Washington, D.C.. Given these circumstances, one wonders if the full score utilized in New York remained with the pianist and was auctioned off as part of his estate.

In comparing the original full score with the published two-piano score and Atterberg's reconstruction, few differences are apparent in the piano part. In the full score, a couple of piano chords are voiced differently and some notes are absent (e.g. in passages of parallel thirds). These are probably the result of errors by the copyist. More substantial and noticeable is Stenhammar's thicker, richer, more 'Germanic' orchestration, which often emphasizes different timbres. In general, the winds and brass are more active in Stenhammar's full score than in Atterberg's reconstruction (which transfers many of the wind/brass parts to the strings). Also found are differences in articulation, dynamics, rests and register, as well as a few additions in the reconstruction (e.g. a twelve-bar-long oscillating horn part in the third movement) that can be traced to neither the two-piano score nor the full score. Atterberg's memory of the orchestration, for the most part, was remarkable, especially at 'high points' in the concerto, such as the opening horn solo and quiet conclusion of the third movement, the latter of which critics likened to 'a slowly rippling creek' or the 'murmuring of a spring'. Occasionally, however, his memory faltered, as in the rescoring of Stenhammar's chorale-like flute and clarinet duet (fourth movement) for oboe and bassoon. To Atterberg's credit, his additions and alterations are usually effective in their own way. In fact, what the reconstruction loses in density and volume it often gains in clarity and timbral contrast.

Stenhammar's *First Concerto*, as might be expected of an early opus, is an eclectic work, displaying influences from Saint-Saëns in its light-hearted scherzo movement, Schumann in its symbiosis between piano and orchestra and poetic, rather than virtuosic, cadenzas, and Brahms in its four-movement scheme, fifty-

minute duration and symphonic style. In many ways, it is an anomaly of the age, continuing the tradition of Ludwig van Beethoven, Robert Schumann and Johannes Brahms at a time when the Lisztian model had gained greater acceptance. Even Stenhammar would eventually adopt the Lisztian model in his *Second Concerto*, which, though more famous than the *First*, more concise in structure and more polished in orchestration, lacks some of the simplicity and melodiousness of his earlier effort.

The rediscovery of the original version of Stenhammar's *First Concerto* restores a missing piece of Swedish music history, sheds new light on the composer's early style and allows one to discern, with greater accuracy, Stenhammar's and Atterberg's contributions to the work. Significantly, the most memorable aspects of the concerto already appear in the Library of Congress score, providing evidence of the young Stenhammar's fertile imagination. Although conservative in style, the *First Concerto* is an attractive addition to a repertory saddled with 'war-horses'. At the turn of the century, Stenhammar's concerto was considered representative of Swedish romantic music. The 'Scandinavian, blond romanticism' praised by early reviewers can also appeal to modern audiences fatigued by the Grieg *Concerto*, Tchaikovsky *First* and Rachmaninov *Second*.

**Dr. Allan B. Ho**

Acknowledgements (preparation of the score): Allan B. Ho, Sonja Edén, Anne Brickeen and the Graduate School, Southern Illinois University at Edwardsville; Music Division, Library of Congress.

Publisher: originally distributed by J. Hainauer, Breslau; typeset edition/parts by Dr. Allan B. Ho, Southern Illinois University at Edwardsville, USA, © 1992.

### **Piano Concerto No.2 in D minor, Op.23**

One might well expect that the piano would occupy a central position in the output of a composer with Stenhammar's pianistic abilities, but in fact he wrote amazingly few piano works. What is lacking in quantity is, however, especially in the two piano concertos compensated amply in terms of power and musical substance. The *First Piano Concerto*, in B flat minor, is reminiscent of Brahms in terms both of technique and of musical language. The reason that it is performed less frequently than the *Second* is not only that it is extremely difficult but also that the *Second*

*Piano Concerto*, in D minor, is an even more mature work; it is played more often than any other Swedish piano concerto.

The piece was composed in 1904-07 and was completed in Florence, where Stenhammar lived in 1906-07. The first performance took place in Gothenburg in 1908 with the composer conducting. Although at a casual glance the concerto seems to be in one continuous movement, it is possible to discern a clear division into four sections and we know that the D major finale was written significantly later than the other three parts.

Piano chords — which strictly speaking have nothing to do with the melodic material — appear in the opening bars, and the entire first movement is based on the contrast between a sometimes almost improvisatory piano part and the taut orchestra. Stenhammar emphasises this contrast orthographically at the end of the movement by writing the piano part in a different key from the orchestra (D minor/C sharp minor). A briskly scurrying scherzo follows, at one moment ghostly and at the next like a figment of the imagination in which, however, the contrast between piano and orchestra remains unaltered. Next comes a wistful *Adagio*; its folk-song atmosphere is deceptive, as dissonances are built up in a great climax and the piano plays virtuoso runs leading to the last movement.

As mentioned above, the finale was written later than the other movements, and its character is also different. One could almost speak of it as an orchestral piece with *obbligato* piano — for on the occasions when Stenhammar returns to themes of earlier movements with great, pompous splendour, the musical events are led by the orchestra, in exactly the same manner that Rachmaninov would have employed.

*Per Skans*

### **Excelsior!, Concert Overture, Op.13**

A boisterously youthful temperament pervades *Excelsior!*. The main theme is introduced *Leidenschaftlich bewegt* (impassioned) by the strings to the accompaniment of insistent triplets by the woodwinds. The secondary theme is presented first by the clarinet and then by flute and bassoon. For a short time this theme gives an impression of calm. A sudden change in dynamics from loud to soft appears to quieten down the proceedings but soon the music is storming by again (*Gewaltig hinaufstürmend*) and is very fiery (*Sehr feurig*). In several places the



writing for the strings presents the sort of difficulties normally encountered in études; particularly hectic is the part just before the coda: the strings chase along with ever more feverish intensity and the winds let out a violent (*Wild aufschreiend*) chord *fortefortissimo* before the music calms down and the cor anglais takes over with the main theme at a slow pace.

The word 'excelsior' describes something that strives ever upward. As a motto to his composition Stenhammar appended to the score some lines from Goethe's Faust: 'Yet each may find in him a native longing, To rise and travel far and far away, When high above he hears the spring lark trilling, To fill the emptiness above us with his lay, When wide his mighty wings the eagle spreads, Above the awesome slopes of pine-clad valley, And north the crane towards its homeland heads, Across the land and out across the sea.' (Translation from Swedish by William Jewson)

The overture was written during one of Stenhammar's most productive periods. It was started at the new year and completed in September of 1896. (Besides the overture Stenhammar was also working on other music including the *Second String Quartet*.) *Excelsior!* is dedicated to the Berlin Philharmonic Orchestra and it was that orchestra under its principal conductor Arthur Nikisch that gave the first performance at a guest appearance in Copenhagen. In the autumn of 1897 Stenhammar made a notable début as a conductor and this led to his appointment as conductor of the Philharmonic Society in Stockholm. *Excelsior!* was one of the works Stenhammar conducted at his début concert.

**Lennart Dehn**

### **Snöfrid, Op.5**

*Snöfrid* is a poem by the Swedish writer Viktor Rydberg (1828-95). The title figure is a strong, noble, magical person, a woman who leads the principal male figure Gunnar past the temptations of nature — all in a spirit which could have been penned by Immanuel Kant. It is duty rather than battle which dominates, and this is also evident from Stenhammar's setting. At the time the composer was strongly influenced by Wagner and on the occasion of the first performance the Stockholm musicians said that the feeling was the same as that of *Die Walküre*. Nevertheless we can observe Stenhammar's personal and varied musical language.

**Per Skans**

## Serenade for Orchestra, Op.31

Wilhelm Stenhammar's *Serenade for Orchestra* is considered by many to be the greatest Swedish orchestral work. We do not know exactly when the composer started to plan it but he probably did so in 1906-07 when visiting Italy. The *Serenade* was to be the last of his major orchestral works.

In the 1890s Stenhammar achieved his first great successes both as pianist and as composer. When he visited Germany he was stimulated by the intense musical activity and inspired by Wagner he composed his two music dramas *Gildet på Solhaug* (1893) and *Tirfing* (1898). The latter, however, was a great disappointment for him. He ceased to compose and accepted instead more conducting commissions and was also active as a chamber musician on tour with the famous Aulin Quartet.

Nevertheless Stenhammar had by the early years of the twentieth century completed his *Symphony in F major*, a broadly-conceived work of great beauty in the Germanic tradition.

Like so many other Scandinavians of this period Stenhammar yearned for the south and for this reason travelled to Italy in 1906. Here he had the chance to complete his *Piano Concerto No.2* and also to write, among other things, the rhapsody *Midvinter* as well as to sketch ideas for orchestral works. For financial reasons he accepted the post of conductor of the Gothenburg Symphony Orchestra and returned to Sweden in the autumn of 1907. The next year he started work on the *Serenade* but it was not ready until 1913 and was first played in early 1914 at the Stockholm Opera conducted by the composer himself. At that time the *Second Symphony* (in G minor) was taking shape well and it was first played in 1915.

The first performance of the *Serenade* was not a success and after the appearance of the *G minor Symphony* Stenhammar returned to it. Originally there were six movements, of which the first and the last were in E major. 'E major is always difficult for an orchestra,' Stenhammar is supposed to have said — a reference to Swedish orchestral standards at that time. The *Serenade's* chamber-music structure with the minute assembly of all the details makes it difficult to play and to interpret!

The original second movement, called *Reverenza*, was discarded (but the score is preserved in the Stenhammar archives of Stockholm Music Academy). The original versions of the outer movements have disappeared, although we know that they

were transposed from E major to F major and that the tempo indication of the scherzo was changed. On 3rd March 1920 the new five-movement version was played by the Gothenburg Symphony Orchestra under the direction of its principal conductor — the composer himself.

The *Serenade* is spontaneous and playful but not frivolously crafted; indeed few scores are as thoroughly worked through. Southern temperament is combined with Nordic dreaminess. The timbres melt and merge into a shifting spectrum. Motives are thrown about playfully between the parts. Here we are far from the stern symphonic countenance of the *G minor Symphony*. In a letter from Italy Stenhammar describes one of his future works as 'like a spring dithyramb from Florence'. This can only refer to the *Serenade*.

While composing the piece, Stenhammar was amassing wide experience as conductor of the Gothenburg Symphony Orchestra by means of his performances of large modern orchestral works by Berlioz (whom he considered to be a genius), Debussy, Wagner, Bruckner, Brahms, Reger, Richard Strauss, Dohnányi — and also his friends Sibelius and Nielsen. Despite these influences the *Serenade* remains an essentially national work.

The first movement, in free sonata form, is called *Overtura* and has the unusual tempo marking *Allegroissimo*. Meltingly and impressionistically the shimmering string passages murmur with a supple liveliness. After the introduction new material is presented in turn by the horns the woodwind and a solo violin emerging from a background of repose. A second hymn-like theme follows a sort of eight-part choral section.

Since a serenade (including this one, according to Stenhammar) can be played with a variable number of movements I have chosen to follow Neeme Järvi's advice and insert the *Reverenza* movement in its original place. We do not know why Stenhammar deleted it. It may have been for reasons of length. Some writers think that Stenhammar found it too similar to the following *Canzonetta* because of its subdued and reserved character and therefore dispensed with it. Others feel that *Reverenza* would be better played separately from the *Serenade*. I do not agree that it is misplaced. Stenhammar composed the music to occupy this place and the character of a baroque minuet is in my opinion quite appropriate. One also forms a better picture of the composer in the harmonious time before the five or six years of

revision when the austerity of the *Second Symphony* may have influenced him — and he had also experienced the troubled years of the First World War.

Next comes a block of three movements played without a break. The first, *Canzonetta*, is a stylized waltz, in which we only feel the waltz rhythm because of the gently flowing melody. (I personally think this is one of the most beautiful of Stenhammar's ideas.) The atmosphere is bewitching and nocturnal but full of the heat of a summer night.

The *Scherzo* is full of brutally changing dynamics and brusque attacks. The piece is rather ghostly, with its characteristic hunting fanfares in the trio suggesting a distant festival. These fanfares return in the reprise's orgiastic frenzy and powerful climax.

Stenhammar leads us discreetly into the world of dreams in the *Notturmo*: quiet, elegiac, songful. The subtle nuances follow each other in a refined yet simple fashion. All this is done very resourcefully and shows Stenhammar's greatness. The German-oriented composer is here far removed from accusations of being an epigone of Brahms, Strauss or Wagner.

The finale is the most extended of the movements — a thoroughly worked-out symphonic movement which could well stand alone. The finale calls to mind the first movement by means of its character and its motifs and thus confers an impression of unity. It has something of the spirit of a 'concerto for orchestra' whilst avoiding pomposity. Profound tenderness is Stenhammar's distinguishing feature even here. And finally the fresh coda with no bombastic pretensions whatsoever — despite everything we have not been listening to a symphony but to a serenade.

**Lennart Dehn**

**Peter Mattei**, baritone, was born in Piteå in the north of Sweden in 1965 and grew up in Luleå. He began his studies at the Framnäs Music College with Margit Larsson, and continued them at the Royal College of Music in Stockholm. His singing teacher is Solwig Grippe. In 1989 he was awarded the Kristina Nilsson and Martin Öhman Scholarship, and in 1990 he received the Joel Berglund Scholarship. He made his Drottningholm début in summer 1990 as Nardo in Mozart's *La Finta Giardiniera*, and that autumn he commenced his studies at the Stockholm College of Opera. Since performing the male lead, Pentheus, in Ingmar Bergman's

production Daniel Börtz's opera *The Bacchantes* at the Royal Theatre in Stockholm in 1991 (a production which was also televised) he has been in great demand as a concert and opera singer throughout Europe. He appears on 4 other BIS records.

The Swedish violinist **Ulf Wallin** began his studies at the Royal College of Music in Stockholm with Professor Sven Karpe. Starting in 1978, Ulf Wallin studied under Professor Wolfgang Schneiderhan at the Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Vienna and also at the Konservatorium für Musik in Lucerne. In 1985 he was awarded his soloist's diploma with the highest honours from both Vienna and Lucerne. Since 1992, Wallin has been a Professor at both the Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Vienna and also the Detmold Music College. He has toured throughout eastern and western Europe, the USA and Scandinavia and made many radio and television recordings. His interest in modern music has inspired several composers to dedicate works to him. In 1981 he made his début at the Berlin Philharmonie and in 1984 at the Großer Musikvereinsaal in Vienna. He became Professor at Detmold in 1992. He has performed at many festivals such as the International Festival of Music in Lucerne, the Ravel Festival in Vienna, the Schnittke Festival in Stockholm and the Engadin Festival in Switzerland. He is a dedicated chamber musician and leader of the renowned chamber ensemble Vienna Concertino. He appears on 2 other BIS recordings.

**Love Derwinger** (b. 1966) studied the piano with Professor Gunnar Hallhagen in Stockholm. He made his début with Liszt's *Second Piano Concerto* at the age of 17 and has since given concerts in many countries on both sides of the Atlantic. Love Derwinger has appeared with a number of leading artists including Ingvar Wixell, Nicolai Gedda and Manuela Wiesler. He has appeared in a concert broadcast on BBC television with Håkan Hardenberger and Christian Lindberg. He has formed a duo with Roland Pöntinen. Love Derwinger appears on eleven other BIS records.

**Cristina Ortiz** was born in Bahia, Brazil and studied first at the Conservatory in Rio and then with Magda Tagliaferro in Paris. In 1969 she became the first woman — and the youngest artist — to win first prize in the Van Cliburn Competition in Texas. Following the competition, she resumed her studies at the Curtis Institute in Philadelphia where she worked regularly with Rudolf Serkin. She moved to

London in 1972 and launched herself on a career which has taken her all over the world and included performances with all the London orchestras, the Vienna and Berlin Philharmonic Orchestras and leading orchestras in the USA, with conductors such as Neeme Järvi, Zubin Mehta, Kirill Kondrashin and Kurt Masur.

The **Gothenburg Symphony Orchestra**, one of the oldest in Scandinavia, was founded in 1905. Within a short period the composer, pianist and conductor Wilhelm Stenhammar won the orchestra a leading position in Scandinavian musical life. Jean Sibelius and Carl Nielsen made frequent guest appearances conducting their own works. Tor Mann and Issay Dobrowen continued the tradition. The principal conductors in recent years have been Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling and Charles Dutoit. Other famous conductors who have made guest appearances with the orchestra include Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Sir John Barbirolli, Sir Malcolm Sargent, Sir Colin Davis, Sir Georg Solti, Herbert von Karajan and Zubin Mehta. Since autumn 1982 the chief conductor has been the highly sought-after Estonian Neeme Järvi. The Orchestra appears on 42 other BIS records.

**Neeme Järvi** is Principal Conductor of the Gothenburg Symphony Orchestra. He was born in Tallinn, Estonia, in 1937 and studied at the Tallinn Music School and later at the Leningrad State Conservatory with Rabinovich and Mravinsky. He made his conducting début at the age of 18 in a concert performance of Strauss's *Eine Nacht in Venedig* and in 1963 became director of the Estonian Radio and Television Orchestra and of the Tallinn Opera. He won first prize at the international conducting competition in Rome in 1971, which led to invitations to conduct major orchestras throughout the world.

In 1980 Neeme Järvi emigrated to the U.S.A. and ever since then he has worked extensively both with the leading orchestras in the Western world and in prominent opera houses. During the 1978/79 season he made his Metropolitan Opera début with *Eugene Onegin*. He has made tours all over the world with the Gothenburg Symphony Orchestra. He is engaged in recording projects of the complete orchestral music of Sibelius and Tübin for the BIS label, for which he has also recorded all the symphonies by Gade and Martinů. He appears on 55 other BIS records.

In recent years the **Malmö Symphony Orchestra** has developed into one of Scandinavia's leading orchestras. Concerts and records by the orchestra have received wide acclaim from the critics. The orchestra has won international prizes for its records. And during a recent tour of Germany, the critics praised the orchestra and held it up as a model for German orchestras. The Malmö Symphony Orchestra now has a staff of 87 players. The orchestra is renowned for its interpretations of the major works of the Romantic period which it performs with striking intensity. Several contemporary composers have specially requested that the orchestra should be chosen to record their works. But a major part of the orchestra's repertoire consists, naturally, of music from the classical period including the symphonies of Haydn, Mozart and Ludwig van Beethoven. The orchestra appears on 21 other BIS CDs.

**Paavo Järvi** was born in Tallinn in 1962, where he studied at the Conservatory until his family emigrated to the USA in 1980. He continued his studies at the Juilliard School and the Curtis Institute with Leonard Bernstein and Michael Tilson Thomas. He has been the director of the ensemble Lyra Borealis and of the Chamber Players of Toronto. In 1994 Paavo Järvi became chief conductor of the Malmö Symphony Orchestra. He has conducted the principal orchestras in the Nordic countries and has enjoyed great success with the Royal Philharmonic Orchestra in London. He appears on 5 other BIS records.

## Symphonie Nr.1 F-Dur

Wie soll man sich dazu stellen, daß Stenhammars *F-Dur-Symphonie* aufgeführt wird, noch dazu auf Schallplatte erscheint? Trotz guten Publikumempfangs zog es ja der Komponist vor, das Werk zwecks Umarbeitung einzuziehen – einige sind sogar der Meinung, er habe die Symphonie überhaupt zurückgezogen. Fürsprecher der *F-Dur-Symphonie* sind jene Dirigenten (darunter die international bekannten Václav Talich, Sergiu Comissiona und Neeme Järvi), die mit Begeisterung einige der wenigen Aufführungen der Symphonie geleitet haben. Die Schönheit des Werkes wird auch von Orchestermusikern gepriesen und das Publikum scheint entzückt zu sein. Somit sollte eine Aufnahme berechtigt sein, durch die möglichst viele das Werk kennenlernen können, und durch die die Musik in klingender Form die Zaghafte überzeugen kann. Viele bekannte Werke der Musikgeschichte sind durchaus kein glänzendes Gold – außerdem kann der Glanz von verschiedenen Hörern verschieden aufgefaßt werden. In der schwedischen Symphonieliteratur glänzt Stenhammars groß angelegte *F-Dur-Symphonie* ganz besonders stark, und wir können es uns nicht leisten, dieses Werk nicht zu spielen.

Der Komponist, Pianist und Dirigent Wilhelm Stenhammar hatte sich um die Jahrhundertwende zu einer der größten Musikpersönlichkeiten Skandinaviens entwickelt. Sein Debüt in größeren Zusammenhängen fand 1892 in Stockholm statt, als er bei verschiedenen Konzerten als Klaviersolist und Komponist erschien. Einige Jahre lang häuften sich die Erfolge. Mit Stenhammar selbst als Solist wurde im Auslande das *Klavierkonzert Nr.1* u.a. vom Orchester der Berliner Oper unter Richard Strauß und vom Halléorchester in Manchester unter Hans Richter aufgeführt. Die Berliner Philharmonie unter Arthur Nikisch brachte die Konzertouvertüre *Excelsior!* zur Uraufführung. In Schweden spielte das Aulinquartett die ersten Streichquartette und Sänger führten Stenhammars frühe Lieder auf, die zur besten Musik des schwedischen Liedschaffens zählen.

Während seines Klavierstudiums in Berlin erlebte Stenhammar germanische Musik, die ihm Anregungen für das eigene Schaffen schenkte. Im Geiste Wagners vertonte er Ibsens Jugendstauspiel *Gildet på Solhaug*, das nicht nur in Stockholm, sondern auch in Stuttgart und Berlin aufgeführt wurde. Die Klavierlyrik von Brahms hinterließ u.a. in Stenhammars *Drei Phantasien für Klavier* ihre Spuren.



Mit dem Musikdrama *Tirfing* (1898) geriet aber Stenhammar in eine kompositorische Persönlichkeitskrise. Er sah sich als von germanischen Vorbildern allzu abhängig, stellte sich aber gleichzeitig gegenüber den neuen Tendenzen, die sich vom Klassizismus entfernten, abwartend. Stattdessen konzentrierte er sich auf das Konzertleben und nahm das Angebot an, Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft in Stockholm zu werden. Damals sah er Hugo Alfvén als neuen Leitstern der schwedischen Tonkunst.

Während der Spielzeit 1900-01 wirkte Stenhammar als Kapellmeister an der Stockholmer Oper, verzichtete aber dann einige Jahre lang auf einen festen Dirigentenposten, bis er 1907 überredet wurde, den Posten als künstlerischer Leiter des Symphonieorchesters in Göteborg anzunehmen. Er sollte fünfzehn Jahre lang das Musikleben dieser Stadt prägen.

Im Herbst 1902 fing Stenhammar wieder ernsthaft zu komponieren an. Das erste seiner neuen, größeren Werke wurde gestaltet: die *Symphonie F-Dur*. Die Arbeit wurde in Saltsjöbaden bei Stockholm begonnen, die Orchestrierung im nächsten Sommer beendet — in einer Wohnung unweit des Ortes seiner baldigen hauptsächlichen Tätigkeit: das Göteborger Konzerthaus. Stenhammars guter Freund Tor Aulin sorgte im Dezember 1903 für eine gut vorbereitete Uraufführung, und eine Partitur wurde für Hans Richter bereitgestellt, mit Stenhammars Hoffnung, das hervorragende Halléorchester in Manchester möge das Werk auf-führen.

Nach der Uraufführung zog also Stenhammar das Werk zwecks Umarbeitung ein, aber für diese hatte er nie richtig Zeit. Im Herbst 1903 hatte er die neue *D-Dur-Symphonie* von Sibelius gehört, von der er vollkommen überwältigt wurde. Die neuen Eindrücke leiteten seine Gedanken auf andere Bahnen, und während der folgenden Jahre entstanden mehrere große neue Werke, während die *F-Dur-Symphonie* liegen blieb — die einzige Umarbeitung bestand in kleinen Retuschen; dazu erwog es Stenhammar, den zweiten Satz separat unter dem Titel *Nenia* herauszugeben.

Während eines Aufenthaltes in Italien 1907 begann er stattdessen eine *Orchesterserenade F-Dur*, und 1915 beendete er die bekannte *Symphonie g-moll*. Er nannte sie lediglich „Symphonie Op.34“ — also keinerlei Andeutung, daß sie „Symphonie Nr.2“ sei. Die Arbeit als künstlerischer Leiter des Göteborger Orchesters

brachte neue Erfahrungen (u.a. führte Stenhammar erstmals neue Werke von Mahler und Reger), und eine Bearbeitung der *F-Dur-Symphonie* schien nicht mehr dringend. Die Dirigententätigkeit beanspruchte viel Zeit und ließ dem Komponieren wenig Raum. Vermutlich fand es Stenhammar interessanter, neue Ideen durchzuführen, als die *F-Dur-Symphonie* neu zu gestalten. Sie blieb daher bis nach seinem Tode unaufgeführt. Václav Talich führte sie 1931 in Stockholm auf, wobei er einige von Stenhammars Instrumentationsretuschen berücksichtigte.

Als Neeme Järvi 1982 (75 Jahre nach Stenhammar) Chefdirigent des Göteborger Orchesters wurde, wollte er gern die *F-Dur-Symphonie* aufführen. Diese Gelegenheit wurde hier festgehalten. Die Gesamtansicht von Stenhammars kompositorischer Entwicklung wird vervollständigt. In einer historischen Perspektive dieser Entwicklung sollten wir den klaren Einfluß von Wagner, Brahms und Bruckner akzeptieren können, von dem sich der stark selbstkritische Stenhammar zur Zeit der Entstehung der Symphonie noch nicht hatte befreien können. Die schlichte Sachlichkeit und vergeistigte Form seiner späteren Orchesterwerke sind aber bereits in der *F-Dur-Symphonie* spürbar.

Die Hörner spielen eine überaus wichtige Rolle und beherrschten ursprünglich die Symphonie. Die langsame Einleitung des ersten Satzes ist ein liedhaftes Hornsextett, in dem ein später häufig wiederkehrendes Motiv erstmals erscheint, von einem Streicherlegato gefolgt, das auch in der Coda des Finales zu finden ist. Der sonatenhaft angelegte Satz besitzt eine Wucht und eine Tatkraft, die an Brahms erinnern.

Der zweite Satz ist ein elegisches *Andante* mit einer choralähnlichen Oboemelodie als Hauptthema.

Der dritte Satz ist ein anmutiges Intermezzo, in dessen Trioteil ein träumerisches Klarinetten trio zu den schönsten Abschnitten der Symphonie gehört.

Das umfangreiche Finale ist ein kraftvoller Satz teilweise stürmerischen Verlaufes, besonders im Durchführungsteil. Nach der Wiederholung erscheint in der Coda die ruhige Einleitungsatmosphäre der Symphonie, von einer kurzen Schlußsteigerung ins Fortissimo gefolgt.

**Lennart Dehn**

### **Lodolezzi sjunger (Lodolezzi singt), Suite Op.39**

Mehrmals komponierte Wilhelm Stenhammar Schauspielmusik verschiedenster Art, und in diese Gattung gehört seine Musik zur romantischen Komödie *Lodolezzi singt* vom schwedischen Dichter Hjalmar Bergman. Aus Korrespondenzen zwischen Stenhammar und Carl Nielsen geht hervor, daß dieser die Meinung vertrat, jede Schauspielmusik müsse zwangsläufig programmatisch werden, während Stenhammar selbst offensichtlich meinte, sie könne auch als absolute Musik gestaltet werden. Er scheint sich selbst durch seine Schauspielmusiken bestätigt zu haben, die durchwegs ohne jegliches Wissen um die dahinterliegende Handlung zu genießen sind.

Daß der Komponist selbst die Musik zu *Lodolezzi singt* besonders schätzte, geht aus jener Klavierfassung hervor, die wesentliche Teile des Werkes umfaßt, und wo Stenhammar verschiedene schriftliche Kommentare gemacht hat. Erwähnt sollte vielleicht auch werden, daß Bergman und Stenhammar gewissermaßen desselben Geistes Kinder waren, da sie beide längere Perioden in Italien verbracht haben, wo sie auch eine wesentliche künstlerische Inspiration holten, jeder auf seine Art. *Lodolezzi singt* entstand 1919.

*Per Skans*

### **Zwischenspiel aus der Kantate „Sången“ (Das Lied) Op.44**

Die symphonische Kantate *Sången* (Das Lied) wurde 1921 als letztes großes symphonisches Werk Stenhammars komponiert. Als Ganzes war das Werk stets umstritten — einerseits sprach man damals von „einem Werk historischer Bedeutung“, andererseits von einer Wagnerepigonie. Bemerkenswerterweise wurde der Text von Ture Rangström geschrieben, der, wenn er nicht allzu früh gestorben wäre, vermutlich einer der größten schwedischen Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geworden wäre. Die Kantate, deren Inhalt in diesem Zusammenhang nicht von besonderer Bedeutung ist, bestand aus zwei Teilen, die dem Wesen nach unterschiedlich waren, und das Zwischenspiel, das als einziger Teil heute noch auf dem Repertoire steht, knüpfte diese zusammen. Interessant ist, daß der große Däne Carl Nielsen in einem Brief Stenhammar die Anregung zu diesem Instrumentalstück gab: „Du bist ja ein Meister auch des Kontrapunktes — du solltest das auch ausnutzen!“

*Per Skans*

## Symphonie Nr.2 g-moll Op.34

Seine *g-moll-Symphonie* (der Komponist nannte sie nie „Nr.2“) begann Stenhammar 1911 in Italien. Mit ihrer Vollendung im Frühling 1915 lag eines der hervorragendsten Orchesterwerke der schwedischen Musikgeschichte vor. 1907-22 war Stenhammar Dirigent der Göteborger Symphoniker, deren Tätigkeit eine Art Zentralpunkt des orchestralen Musiklebens von Skandinavien wurde. Neben den Klassikern war Stenhammar bemüht, neue große Orchesterwerke von Strauß, Reger, Debussy, Sibelius, Nielsen und Mahler vorzustellen, außerdem noch die damals neuen schwedischen Kompositionen. Als Dank für seine Tätigkeit in Göteborg wurde er 1916 zum Dr.h.c. der Philosophie an der Göteborger Hochschule ernannt (der jetzigen Universität).

Die Dirigententätigkeit war aber anstrengend, und wie erwähnt reiste Stenhammar 1911 nach Italien, teils um sich zu erholen, teils um Zeit für das Komponieren zu finden. Dort wurden die ersten Entwürfe u.a. der *g-moll-Symphonie* an der Villa Borghese in Rom gemacht. Der erste Satz wurde im folgenden Jahr in Göteborg fertiggestellt, während die Sätze 2, 3 und 4 1914-15 entstanden.

Fünf Jahre früher, 1910, hatte Stenhammar in Göteborg Carl Nielsens *Symphonie Nr.1* (g-moll!) aufgeführt. Dies wurde der Anfang einer lebenslangen Freundschaft. An seinen Kollegen schrieb Stenhammar u.a.: „Ich weiß, daß Sie es stets erstrebten, und daß es Ihnen gelang, sich von Wagners Einfluß fernzuhalten, und ich gelange immer mehr zur Überzeugung, daß dies für uns Skandinavier der einzige Weg ist, einen eigenen Stil zu schaffen. Denn wenn man mit Wagner als Ausgangspunkt weitergehen will, landet man bloß bei Richard Strauß und dessen Nachbetern.“ Mit der *g-moll-Symphonie* wollte Stenhammar bewußt, wie er es ausdrückte, „eine nüchterne, ehrliche Musik ohne viel Aufhebens“ schreiben. Man kann auf die Zurückhaltung in der abschließenden Doppelfuge des letzten Satzes hinweisen: die Anlage der Musik scheint, einem dynamischen Bruckner-Höhepunkt den Weg zu ebnen, aber Stenhammar zieht einen kurzen Schluß vor, ohne viel Gebärden.

Der erste Satz (*Allegro energico/con ritmo elastico*) weist eine sonderbare Mischung aus schwedischem Folklore und Vokalpolyphonie auf, eine archaische Tonsprache, die Stenhammar in der ganzen Symphonie verwendet. Kirchen-tonarten ersetzen das übliche Dur-Moll-Verhältnis, wodurch die Musik ihren weh-

mütigen Grundcharakter erhält. Der Satz ist in strenger Sonatenform gehalten, deren Hauptthema eine Art Tanzweise ist. Das *Andante* ist ein feierlicher Hymnus vom Charakter eines Trauermarsches — Stenhammar sagte, er hätte seine Inspiration in Aischylos' Drama *Prometheus* geholt.

Das Scherzo (*Allegro, ma non troppo presto*) ist mit Trio und Wiederholung aufgebaut. Ursprünglich wollte Stenhammar die Wiederholung mit dem ersten Scherzoteil identisch gleich gestalten, aber kurz vor der Uraufführung unternahm er eine Umarbeitung und fügte auch in den Wiederholungsteil Triomotive ein. Wie in der *F-Dur-Symphonie* treten die Holzbläser im wundervollen Trioteil hervor.

Das Finale ist eine umfassende Fuge, der längste Satz des Werkes. Der Beginn ist langsam und bringt das später zurückkehrende Kontramotiv der Fuge! Es folgt das eigentliche Hauptthema im schnellen Zeitmaß (*Allegro vivace*). Nach der ersten Durchführung der Fuge folgt (nach einer Generalpause) ein freierer Teil, der zur Engführung des Kontramotivs führt. In den Streichern erscheint ein Fugato mit dem Kontramotiv, aber die Klarinette versucht, das Hauptthema zu bringen, und bald läuft eine Doppelfuge. Mitten in das Finale legt Stenhammar eine große kantable Partie ein, die an sich eine Variation des ersten Motivs ist. Das Finale endet mit neuen Doppelfugbearbeitungen, und man denkt unwillkürlich an Ludwig van Beethovens *Große Fuge*. Bis ins fortgeschrittene Alter studierte Stenhammar immer wieder Kontrapunkt, häufig anhand der Schriften des deutschen Musikforschers Heinrich Bellermann über antike Vokalpolyphonie.

Am 22. April 1915 brachte Stenhammar im damaligen Göteborger Konzerthaus seine Symphonie zur Uraufführung, wobei er in die Partitur folgende Widmung schrieb: „An meine lieben Freunde, die Mitglieder des Göteborger Symphonieorchesters“.

**Lennart Dehn**

### **Midvinter (Midwinter) Op.24**

Ofters wird behauptet, die schwedischen Komponisten zu Beginn dieses Jahrhunderts hätten stets ihre Inspiration aus der Volksmusik geholt. Es gab zwar solche Fälle, aber gar so häufig wie man glaubt waren sie nicht. Wir wissen, daß beispielsweise Wilhelm Stenhammar nur selten Begegnungen mit der Volksmusik hatte. Eine solche fand aber 1905 in der Provinz Dalarna statt, woraufhin er 1907 im sonnigen Florenz das Orchesterstück *Midvinter* komponierte, eine Schilderung

der Stimmung in Schweden um die Wintersonnenwende. Zum Werk soll gesagt werden, daß es ein Gegenstück zu den damals beliebten schwedischen Sommerschilderungen ist, und daß das motivische Material großteils der Volksmusik entnommen wurde, alles in einem nach bester romantischer Tradition geschickten Orchesterstil.

*Per Skans*

### **Florez und Blanzefflor Op.3 für Bariton und Orchester**

1891 komponierte Stenhammar ein für die damalige Zeit sehr typisches Werk, *Florez und Blanzefflor* für Bariton und Orchester, zu einem Text des 1862 geborenen schwedischen Dichters Oscar Levertin. Die starke Beeinflussung des Dichters durch Jens Peter Jacobsen (vgl. Arnold Schönberg!) und Algernon Charles Swinburne bekommt in dieser poetischen Zusammenfassung der ursprünglich griechischen, im mittelalterlichen Europa sehr beliebten Liebesgeschichte eine ungewöhnlich harmonische Färbung, die durch Stenhammars Musik kongenial betont wird.

*Per Skans*

### **Zwei sentimentale Romanzen für Violine und Orchester, Op.28**

Wesentlich jüngeren Datums sind die *Zwei sentimentalen Romanzen*. Sie entstanden in Südschweden im Sommer 1910, zu einer Zeit, in der Stenhammar sein ohnehin beachtliches technisches Niveau durch zusätzliche kontrapunktische Studien noch weiter erhöhte.

Der Werktitel mutet ein wenig sonderbar an, denn die Romanzen sind im Vergleich mit Werken anderer Komponisten derselben Zeit (man denke etwa an den *Rosenkavalier* oder den *Feuervogel*!) keineswegs besonders sentimental. Wie Bo Wallner vermutet, dürfte Stenhammar weniger an die landläufige Bedeutung des Wortes als an dessen etymologischen Ursprung gedacht haben. Dieser ist im lateinischen *sentire* zu finden (=fühlen, merken), und noch bis Ende des 19. Jahrhunderts war die Hauptbedeutung von *sentimental* „gefühlvoll“. Das Wort war also damals keineswegs — wie heute so häufig — negativ angehaucht.

Es ist für den Solisten keine leichte Aufgabe, die zwischen Romantik und beginnendem Neoklassizismus schwebenden Romanzen stilistisch zu erfassen. Wer die Aufgabe aber bewältigt, ergänzt das damalige, hauptsächlich aus umfang-

reicherer Werken bestehende Repertoire um zwei bedeutende Meisterwerke der symphonischen Kleinkunst.

*Per Skans*

### **Klavierkonzert Nr.1 b-moll Op.1 (Urfassung)**

Die vorliegende Aufnahme der Urfassung von Wilhelm Stenhammars *erstem Klavierkonzert* Op.1 baut auf einer unlängst entdeckten Partitur in der Library of Congress in Washington. Das 1893 vollendete Werk ist vermutlich das wichtigste skandinavische Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts nach jenem von Grieg, und es befestigte Stenhammars Ruf als Komponist. Nach der Uraufführung im Kgl. Dramatischen Theater zu Stockholm am 17. März 1894 rief der führende schwedische Musikkritiker Adolf Lindgren am 19. März in der Zeitung Aftonbladet aus: „Schweden hat einen neuen erstklassigen Komponisten bekommen!“ Weiterhin stellte er fest: „Kein neuer einheimischer Komponist hat auf mich so einen entscheidenden Eindruck genialen Talents gemacht wie Wilhelm Stenhammar...“ Dieses Lob wurde vom Komponisten, Pianisten und Dirigenten Olallo Morales bekräftigt: „Das Klavierkonzert war eine stolze Fanfare, in jugendlicher Ekstase glänzend, mit dem Klang blonder skandinavischer Romantik und einem Fluß von Schönheit und Eingebung; trotz allen Sturm-und-Dranges war es hinsichtlich seines soliden Aufbaues und Formgefühls das Meisterwerk eines jungen Mannes.“ In jüngerer Zeit stellte der britische Autor von Literatur über das Konzert und über skandinavische Musik, Robert Layton, fest, daß „die Erfindungskraft des Konzerts ist frisch“, und daß Stenhammar bereits in diesem Op.1 „aufgrund seiner Spontanität und Wärme Bewunderung verdient“ (*Gramophone*, Juli 1990). Der führende Stenhammarforscher Prof. Bo Wallner beschreibt das Werk als „Meilenstein der schwedischen Musikgeschichte und ein Tor zu einer neuen Epoche“ (Brief an den Autor, 31. Dezember 1990).

Zwischen 1894 und 1908 spielte Stenhammar das Konzert fünfzehn- bis zwanzigmal, manchmal unter der Leitung prominenter Dirigenten wie Richard Strauß (mit den Berliner Philharmonikern), Hans Richter (mit dem Hallé-Orchester), Arthur Nikisch, Carl Muck und Felix Weingartner. Seine letzte Aufführung des Werkes fand im April 1908 statt — zu jener Zeit wollte er vor allem sein im Vorjahr vollendetes *zweites Klavierkonzert* fördern. Das erste Konzert wurde weiterhin von anderen Pianisten sporadisch gespielt. Von dem Werk wurde aber

lediglich ein Auszug für zwei Klaviere gedruckt (1894); Partitur und Orchester-material wurden von Verleger Hainauer für jede einzelne Aufführung ausgeliehen. Bedauerlicherweise wurde Stenhammars Manuskript mit Hainauers übrigem Besitz während der Bombenangriffe der sowjetischen Streitkräfte auf Breslau (Wroclaw) im zweiten Weltkrieg zerstört, und fünfzig Jahre lang glaubte man, die Originalfassung des Konzertes sei verlorengegangen. 1945 bat Helga Stenhammar, die Witwe des Komponisten, Kurt Atterberg, das Konzert aufgrund der Fassung für zwei Klaviere und seines Erinnerungsbildes der Orchestration zu rekonstruieren. Diese Rekonstruktion wurde 1946 vollendet.

Obwohl schwedische und deutsche Quellen behauptet hatten, daß keine Kopie des Manuskriptes jemals angefertigt worden war, gab es tatsächlich eine handgeschriebene Partitur. Diese war vermutlich „nicht autorisiert“ (obwohl es auf dem Titelblatt deutlich „Breslau/Hainauer“ steht), und wurde vom Autor in der Library of Congress entdeckt, als er seine Dissertation über spätromantische Klavierkonzerte vorbereitete. Diese Partitur wurde im Juli 1904 vom Berliner Musikantiquitätenhändler Leo Liepmannssohn um 30 Mark verkauft. Was mit ihr vor dieser Transaktion geschehen war, ist noch unklar. Stenhammar hatte verschiedene Beziehungen zu Berlin — er studierte dort Klavier bei Heinrich Barth 1892-93, kurz bevor er das Konzert komponierte, das er ebenfalls dort mit Richard Strauß 1894 aufführte. Es ist möglich, daß eine Kopie des Konzertes für einen Freund oder Kollegen angefertigt wurde oder vielleicht für die amerikanische Erstaufführung (New York, 1. März 1898). Hainauer wäre vermutlich abgeneigt gewesen, die Originalpartitur (noch dazu damals die einzige) per Schiff nach New York zu schicken. In Europa reiste sie normalerweise mit der Eisenbahn, und die Gefahren einer transatlantischen Reise mußten in Betracht gezogen werden, sowie der Umstand, daß die Partitur mehrere Monate lang „aus dem Verkehr gezogen“ werden mußte, dies zu einer Zeit, in der Stenhammar nach wie vor mit dem Werk konzertierte. Nach der amerikanischen Aufführung wurden leider Dirigent und Pianist schwer krank: Anton Seidl starb am 28. März und Franz Rummel erlitt einen Schlaganfall, der seine aktive Laufbahn beendete. Er ließ sich später in Berlin nieder, wo er 1901 starb, einige Jahre bevor Liepmannssohn nachgewiesenermaßen die Partitur besaß. Später im Jahre 1901 übersiedelte Rummels Witwe nach Washington. Unter diesen Umständen kann man sich fragen, ob die in



New York verwendete Partitur beim Pianisten blieb und als Teil seiner Hinterlassenschaft versteigert wurde.

Ein Vergleich mit dem gedruckten Klavierauszug und der Rekonstruktion von Atterberg zeigt wenige Abweichungen im Klavierpart. In der Partitur ist die Stimmführung einiger Klavierakkorde verschieden, und einige Töne fehlen (z.B. in Passagen von Terzparallelen). Es handelt sich hier vermutlich um Irrtümer des Kopisten. Auffallender und substantieller ist Stenhammars dickerer, reicherer, „germanischerer“ Orchestersatz. Allgemein gesprochen sind die Holzbläser und das Blech in Stenhammars Partitur aktiver als in Atterbergs Rekonstruktion, wo viele Bläserpartien in die Streicher verlegt sind. Man findet auch Unterschiede hinsichtlich Artikulation, Dynamik, Pausen und Oktavenlagen, sowie einige Ergänzungen (z.B. eine vibrierende, zwölftaktige Hornpassage im dritten Satz), die weder auf den Klavierauszug noch auf die Partitur zurückzuführen sind. In orchesterlicher Hinsicht hatte Atterberg größtenteils ein bemerkenswertes Gedächtnis, besonders bei „Höhepunkten“ im Konzert. Man denkt an das einleitende Hornsolo, oder das ruhige Ende des dritten Satzes, das von Kritikern mit „einem leise rieselnden Bach“ oder „dem Murmeln einer Quelle“ verglichen wurde. Mitunter ließ aber sein Erinnerungsvermögen nach, etwa als er Stenhammars choralähnliches Duett Flöte/Klarinette (vierter Satz) für Oboe und Fagott umschrieb. Zu Atterbergs Ehre soll gesagt werden, daß seine Ergänzungen und Veränderungen in ihrer eigenen Art meistens wirksam sind. Wo die Rekonstruktion an Dichte und Volumen verliert, gewinnt sie sogar häufig an Klarheit und Klangkontrasten.

Wie von einem frühen Opus zu erwarten, ist Stenhammars *erstes Klavierkonzert* ein eklektisches Werk. Es weist Einflüsse von Saint-Saëns im leichtherzigen Scherzosatz auf; Schumann in der Symbiose zwischen Klavier und Orchester und den poetischen, eher als virtuosen Kadenzen; Brahms in der viersätzigen Anlage, der fünfzigminutigen Dauer und dem symphonischen Stil. In vielfacher Hinsicht ist es eine Anomalie der Zeit, indem es die Tradition von Ludwig van Beethoven, Robert Schumann und Johannes Brahms in einer Epoche weiterführt, in der Liszts Modell weitgehender akzeptiert worden war. Auch Stenhammar sollte mit der Zeit in seinem *zweiten Konzert* das Liszt-Modell verwenden. Dieses Konzert ist wohl berühmter als das erste, es ist in struktureller Hinsicht prägnanter und orchestra-

tionsmäßig geglätteter, aber es fehlt die Schlichtheit und das Melodische des früheren Werkes.

Die Wiederentdeckung der Originalfassung von Stenhammars *erstem Klavierkonzert* füllt eine Lücke in der schwedischen Musikgeschichte, wirft ein neues Licht auf den Frühstil des Komponisten und ermöglicht ein genaueres Erkennen dessen, was Stenhammar bzw. Atterberg zum Werk beigetragen haben. Bezeichnenderweise finden wir die denkwürdigsten Aspekte des Konzertes bereits in der Partitur der Library of Congress, was einen Beweis für die fruchtbare Phantasie des jungen Stenhammar darstellt. Wenn auch stilistisch konservativ ist das Konzert eine attraktive Ergänzung eines mit „Kriegspferden“ gesättigten Repertoires. Um die Jahrhundertwende wurde Stenhammars Konzert als für die romantische schwedische Musik repräsentativ angesehen. Die von frühen Kritikern gelobte „blonde, skandinavische Romantik“ dürfte auch auf ein modernes, von dem Grieg-Konzert, dem ersten Konzert von Tschajkowskij und dem zweiten von Rachmaninow ermüdetes Publikum eine Anziehungskraft haben.

**Dr Allan B. Ho**

Unser Dank für die Bereitstellung der Partitur gilt: Allan B. Ho, Sonja Edén, Anne Brickeen und der Graduate School, Southern Illinois University, Edwardsville, sowie der Music Division der Library of Congress.

### **Klavierkonzert Nr.2 d-moll Op.23**

Eigentlich hätte man erwarten können, daß das Klavier an zentraler Stelle im Schaffen eines Komponisten mit Stenhammars pianistischen Fähigkeiten stehen würde, aber er schrieb erstaunlich wenige Klavierwerke. Was quantitativ fehlt, wird allerdings — vor allem in den beiden Klavierkonzerten — durch Wucht und musikalische Substanz ersetzt. Das *erste Konzert* in b-moll erinnert sowohl technisch als auch in seiner Tonsprache an Brahms. Daß es nicht so häufig gespielt wird wie das zweite kommt nicht nur daher, daß es überaus schwierig ist: das *zweite Konzert* in d-moll ist noch reifer und wird häufiger als jedes andere schwedische Klavierkonzert aufgeführt.

Dieses Werk entstand in den Jahren 1904-07 und wurde in Florenz vollendet, wo Stenhammar 1906-07 lebte. Die Uraufführung fand 1908 in Göteborg unter der Leitung des Komponisten statt. Obwohl das Konzert flüchtig gesehen in einem Satz

komponiert ist, kann man eine deutliche Gliederung in vier Sätze unterscheiden, und wir wissen, daß das D-Dur-Finale wesentlich später als die ersten drei Sätze geschrieben wurde.

In den Einleitungstakten erscheinen Klavierakkorde, die streng genommen nicht zum melodischen Material gehören, und der gesamte erste Satz baut auf dem Kontrast zwischen einem manchmal fast improvisatorischen Klaviersatz und dem straffen Orchester, ein Kontrast, den Stenhammar am Schluß des Satzes orthographisch noch unterstreicht, indem er den Klavierpart und das Orchester in verschiedenen Tonarten notiert, d-moll und cis-moll. Es folgt ein geschwind vorbeihuschendes Scherzo, hier gespenstisch, dort wie ein Traumgebilde, in dem aber der Gegensatz Klavier/Orchester stets erhalten bleibt. Daran schließt sich ein wehmütiges *Adagio* an, dessen Volksliedstimmung trügerisch ist, denn in einer großen Steigerung werden Dissonanzen aufgebaut, das Klavier spielt virtuose Läufe, und es beginnt der letzte Satz.

Das Finale wurde, wie bereits erwähnt, später als die übrigen Sätze komponiert, und sein Charakter ist auch ein anderer. Eigentlich könnte man hier fast von einem Orchesterstück mit obligatem Klavier sprechen, denn in den Momenten, wo Stenhammar in größter, pompöser Pracht verschiedene Themen früherer Sätze wieder aufgreift, wird das musikalische Geschehen vom Orchester geleitet — ganz auf dieselbe Art wie es ein Rachmaninow gemacht hätte.

*Per Skans*

### **Konzertouvertüre: Excelsior! Op.13**

Ein jugendlich brausendes Temperament beherrscht *Excelsior!*. „Leidenschaftlich bewegt“ beginnt das Hauptthema in den Streichern, von bissigen Holzbläsertriole begleitet. Das Seitenthema wird zunächst von der Klarinette, dann von der Flöte und vom Fagott gebracht. Einen kurzen Augenblick lang vermittelt dieses Thema einen Eindruck der Ruhe. Ein jäher dynamischer Sprung vom Lauten ins Leise scheint auch das Geschehen zu beruhigen — aber bald braust die Musik wieder dahin, „Gewaltig hinaufstürmend“ und „Sehr feurig“. Mehrmals sind die Aufgaben der Streicher etüdenhaft schwierig — besonders hektisch ist der Abschnitt gleich vor der Coda: die Streicher jagen immer fieberhafter und intensiver dahin, in den Bläsern platzt ein gewaltsamer („Wild aufschreiend“) Akkord im dreifachen Forte

heraus, bevor sich die Musik beruhigt und das Englischhorn das Hauptthema im langsamen Tempo bringt.

Unter „excelsior“ versteht sich etwas Dahinstürmendes und Aufwärtstrebendes. Als Motto zitierte Stenhammar (in deutscher Sprache) in der Partitur folgende Zeilen aus Goethes Faust: „Doch ist es jedem eingeboren, daß sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt, wenn über uns, im blauen Raum verloren, ihr schmetternd Lied die Lerche singt, wenn über schroffen Fichtenhöhen, der Adler ausgebreitet schwebt, und über Flächen, über Seen, der Kranich nach der Heimat strebt.“

Die Ouvertüre entstand während einer der intensivsten schöpferischen Perioden Stenhammars. Er begann die Komposition zu Neujahr 1896 und vollendete das Werk im September desselben Jahres. (Außer der Ouvertüre komponierte er auch andere Werke, darunter das *Streichquartett Nr.2*). *Excelsior!* wurde den Berliner Philharmonikern gewidmet, die unter ihrem damaligen Chefdirigenten Arthur Nikisch bei einem Gastspiel in Kopenhagen die Uraufführung bestritten. Im Herbst 1897 debütierte Stenhammar selbst erfolgreich als Dirigent (was dazu führte, daß er einen Vertrag als Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft in Stockholm bekam). Bei jener Gelegenheit stand eben *Excelsior!* auf dem Program.

**Lennart Dehn**

### **Snöfrid Op.5**

*Snöfrid* ist ein Gedicht des schwedischen Autors Viktor Rydberg (1828-95). Die Titelperson ist ein edles, starkes Zauberwesen, eine Frau, die die männliche Hauptgestalt Gunnar an den Versuchungen der Natur vorbeiführt, alles in einem Geiste, der von Immanuel Kant hätte gezeichnet werden können. Es herrscht nicht der Kampf, sondern die Pflicht, was auch in der Vertonung Stenhammars zutage kommt. Der Komponist war damals stark von Wagner beeinflusst, und anlässlich der Uraufführung sagten die Stockholmer Musiker, das Gefühl sei dasselbe wie bei der *Walküre*. Trotzdem merkt man hier Stenhammars persönliche und vielfältige Ton-sprache.

**Per Skans**

## Serenade für Orchester Op.31

Wilhelm Stenhammars *Serenade für Orchester* wird von vielen als das hervorragendste schwedische Orchesterwerk gezählt. Man weiß nicht sicher wann der Komponist begann, die Komposition zu planen. Wahrscheinlich geschah dies aber in Italien, wo er 1906-07 weilte. Die *Serenade* sollte sein letztes großes Orchesterwerk werden.

In der 1890er Jahren erlebte Stenhammar seine ersten großen Erfolge als Pianist und auch als Komponist. Bei seinen Besuchen in Deutschland wurde er vom dortigen, lebhaften Musikleben angeregt, und durch Wagner inspiriert komponierte er zwei musikdramatische Werke, *Gildet på Solhaug* (1893) und *Tirfing* (1898). Letzteres wurde ihm aber eine große Enttäuschung. Er legte das Komponieren beiseite, nahm stattdessen immer mehr Dirigierangebote an und war als reisender Kammermusiker tätig, mit dem erstklassigen Aulin-Quartett zusammen.

In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts hatte er trotzdem seine *F-Dur-Symphonie* vollendet, ein breit angelegtes Werk im germanischen Geiste.

Wie so viele Nordländer jener Zeit zog es Stenhammar in den Süden, und 1906 fuhr er nach Italien. Hier bekam er die Möglichkeit, sein zweites *Klavierkonzert* zu vollenden; er komponierte u.a. die Rhapsodie *Midvinter* und begann, Orchestersätze zu skizzieren. Aus finanziellen Gründen nahm er das Angebot an, Dirigent des Symphonieorchesters zu Göteborg zu werden, und im Herbst 1907 kehrte er nach Schweden zurück. Im folgenden Jahr begann er die Arbeit an der *Serenade*, aber das Werk wurde erst 1913 vollendet und in der Stockholmer Oper Anfang 1914 unter Stenhammars eigener Leitung uraufgeführt. Damals nahm bereits seine zweite *Symphonie* (g-moll) Gestalt an, und sie wurde 1916 uraufgeführt.

Die Uraufführung der *Serenade* wurde kein Erfolg, und nach Beendigung der *g-moll-Symphonie* nahm Stenhammar das Werk wieder in Angriff. Ursprünglich hatte sie sechs Sätze, die Außensätze in E-Dur. „E-Dur ist in einem Orchester stets schwierig“, soll er geäußert haben, wobei er vermutlich an den damaligen schwedischen Orchesterstandard dachte. Die kammermusikalische Struktur der *Serenade* mit genauester Gestaltung sämtlicher Details macht sie schwierig zu spielen – und zu interpretieren!

Der ursprüngliche zweite Satz (*Reverenza*) wurde gestrichen (aber die Partitur ist in der Stenhammar-Sammlung der Musikalischen Akademie zu Stockholm

erhalten). Die frühere Fassung der Außensätze ist verschollen, aber man weiß, daß sie von E-Dur nach F-Dur transponiert wurden, und daß die Taktart des Scherzos geändert wurde. Am 3. März 1920 wurde die neue fünfsätzige Fassung von den Göteborger Symphonikern unter der Leitung ihres Chefdirigenten, d.h. des Komponisten, uraufgeführt.

Die *Serenade* ist improvisatorisch spielerisch, allerdings ohne handwerkliche Leichtfertigkeit, da nur wenige Partituren derartig durchgearbeitet sind. Südländisches Temperament wird mit nordisch kühlen Träumereien vermischt. Klangfarben werden in wechselnden Spektren gebrochen. In fröhlicher Spielerei werden die Motive zwischen verschiedenen Stimmen hin und her geworfen. Wir sind fern von der strammen symphonischen Haltung der *g-moll-Symphonie*. In einem Brief aus Italien sprach Stenhammar von einem seiner kommenden Werke als „florentinischer Frühlingsdithyrambe“. Er kann kaum etwas anderes als die *Serenade* gemeint haben.

Als das Werk ausgearbeitet wurde, besaß Stenhammar als Dirigent der Göteborger Symphoniker eine reiche Erfahrung durch seine Aufführungen der großen Orchesterwerke der damaligen Zeit: Berlioz (den er genial fand), Debussy, Wagner, Bruckner, Brahms, Reger, Richard Strauß, Dohnányi, die Freunde Sibelius und Nielsen. Trotz aller Impulse von außen ist die *Serenade* zweifelsohne national verankert.

Der erste Satz ist in freier Sonatenform gehalten, heißt *Overtura* und hat die seltene Tempobezeichnung *allegro*. Spröde und impressionistisch schillernd quirlen die Streicherpassagen mit perlender Lebhaftigkeit dahin. Nach der Einleitung wird ein neues Material vorgetragen, der Reihe nach von Horn, Holzbläsern und Sologeige, aus liegenden Klängen hervortretend. Es folgt ein psalmodierendes zweites Thema, eine Art achtstimmige Chorpattie.

Da eine *Serenade* (laut Stenhammar auch dieses Werk) in beliebiger Satzfolge und -Wahl aufgeführt werden kann, folgte ich hier Neème Jarvis Vorschlag, den Satz *Reverenza* („Gruß“) an seine ursprüngliche Stelle zu setzen. Wir wissen nicht warum Stenhammar den Satz entfernte; vielleicht war es wegen der Spieldauer. Manche Musikschriftsteller glauben, daß Stenhammar den gedämpften und zurückhaltenden Charakter des Satzes als der folgenden *Canzonetta* zu ähnlich einschätzte, und die *Reverenza* deswegen strich. Manche meinen, die *Reverenza*

sollte besser außerhalb der *Serenade* gespielt werden. Ich meine nicht, daß der Satz fehl am Platze ist. Stenhammar komponierte die Musik, damit sie hier gespielt werden sollte, und der barocke Menuettcharakter paßt meiner Ansicht nach sehr gut in den Zusammenhang. Man bekommt auch einen richtigeren Eindruck des Komponisten aus der harmonischen Entstehungszeit des Werkes, statt aus den fünf-sechs Revisionsjahren, als ihn die Strammheit der zweiten *Symphonie* vielleicht beeinflusste — und er außerdem gerade die unruhigen Jahre des ersten Weltkrieges erlebt hatte.

Es folgt ein Block dreier zusammenhängender Sätze. Der erste Abschnitt, *Canzonetta*, ist ein stilisierter Walzer, wo man den Walzerrhythmus nur dadurch ahnt, daß die Melodie so langsam fließend ist. (Persönlich finde ich, daß dies zu den schönsten Kompositionen Stenhammars gehört!) Die Stimmung ist zauberisch nächtlich, allerdings mit der Wärme der Sommernacht gefüllt.

Das *Scherzo* entfaltet gewaltig wechselhafte Dynamik und jähe Sprünge. Das Stück ist etwas spukhaft, mit sonderbaren Jagdfanfaren im Trioteil, die ein fernes Festspiel andeuten. Die Fanfaren kehren wieder im orgiastischen Tausel und im gewaltigen Höhepunkt des Wiederholungsteils.

Diskret führt uns Stenhammar in die Traumwelt durch das *Notturmo* — still, elegisch, kantabel. Die subtilen Übergänge finden mit raffinierten, trotzdem schlichten Mitteln statt. Alles geschieht auf eine Weise, die Stenhammars Größe mit Ausgesuchtheit zeigt. Hier entfernt sich der germanisch orientierte Komponist wirklich von der Anschuldigung, Brahms-, Strauß- oder Wagner-Epigone zu sein.

Das Finale ist der umfangreichste Satz, symphonisch ein reich erarbeitetes Werk, das auch einzeln mit Ehren bestehen könnte. Gleichzeitig erinnert das Finale charakterlich und motivisch an den ersten Satz der *Serenade*, wodurch es den Gesamteindruck vollendet. Ohne ein „Konzert für Orchester“ zu werden ist der Satz groß angelegt. Auch hier ist die Innigkeit Stenhammars Kennzeichen. Noch dazu diese frische Coda ohne Überheblichkeit: trotz allem war es doch keine Symphonie, sondern eine Serenade, die wir anhörten!

**Lennart Dehn**

**Peter Mattei**, Bariton, wurde im nordschwedischen Piteå geboren und wuchs in Luleå auf. Er begann sein Musikstudium an der Musikakademie Framnäs bei Margit Larsson und setzte es an der Stockholmer Musikhochschule fort. Sein

Gesangsprofessor ist Solwig Grippe. 1989-90 bekam er die drei nach Kristina Nilsson, Martin Öhman und Joel Berglund benannten Stipendien. Er debütierte am Drottningholmer Schloßtheater im Sommer 1990 als Nardo in Mozarts *La finta giardiniera*, und im Herbst desselben Jahres begann er seine Studien an der Stockholmer Opernhochschule. 1991 gestaltete er die männliche Hauptrolle, Pentheus, in der Oper *Backanterna* von Daniel Börtz, die Ingmar Bergman an der Kgl. Oper Stockholm in einer auch vom Fernsehen übertragenen Vorstellung inszenierte. Seither ist Peter Mattei europaweit als Konzert- und Opernsänger gefragt. Er erscheint auf vier weiteren BIS-Platten.

**Ulf Wallin** wurde in Växjö, Schweden, geboren. Violinstudium an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm bei Professor Sven Karpe. Fortsetzung der künstlerischen Ausbildung bei Professor Wolfgang Schneiderhan an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien und am Konservatorium in Luzern. 1985 Solistendiplom mit höchster Auszeichnung in Wien und Luzern. Seit 1992 Gastprofessor an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien und Professor an der Hochschule für Musik in Detmold. Konzerttournees in Europa, den Vereinigten Staaten und Skandinavien. Zahlreiche Rundfunk- und Fernsehaufnahmen. Ulf Wallins Interesse für zeitgenössische Musik hat mehrere Komponisten dazu veranlaßt, ihm ihre Werke zu widmen. 1981 Debüt in der Berliner Philharmonie und 1984 im großen Musikvereinsaal in Wien. Solistische Auftritte bei bedeutenden Musikfestivals, u.a. Internationale Festspiele Luzern, Ravel Festival Wien, Schnittke Festival Stockholm und Engadiner Festspiele. Kammermusikalisch ist Ulf Wallin u.a. als Konzertmeister des renommierten Kammermusikensembles Vienna Concertino tätig, mit dem er zahlreiche Tournées unternommen hat. Er erscheint auf 2 weiteren BIS-Platten.

**Love Derwinger** (geboren 1966) studierte Klavier bei Prof. Gunnar Hallhagen in Stockholm. Im Alter von 17 Jahren debütierte er mit Liszts *zweitem Klavierkonzert*; seither gab er Konzerte in vielen Ländern beiderseits des Atlantiks. Er trat mit vielen führenden Künstlern auf, darunter Ingvar Wixell, Nicolai Gedda und Manuela Wiesler. Im britischen Fernsehen erschien er in einem Konzert mit Håkan Hardenberger und Christian Lindberg zusammen. Mit Roland Pöntinen gründete er ein Klavierduo, das neben reinen Duokonzerten auch Poulencs *Doppel-*



*konzert* mit dem Belgischen Rundfunkorchester spielte und mit dem Schlagzeugensemble Kroumata auftritt. Love Derwinger ist auf elf weiteren BIS-Platten zu hören.

**Cristina Ortiz** wurde in Bahia, Brasilien geboren. Sie studierte zunächst am Konservatorium in Rio, später auch in Paris bei Magda Tagliaferro. 1969 gewann sie den ersten Preis beim Van Cliburn-Wettbewerb in Texas, wobei sie der jüngste Musiker und die erste Künstlerin wurde, an welche dieser Preis verliehen wurde. Nach diesem Wettbewerb setzte sie ihre Studien am Curtis Institute in Philadelphia fort und arbeitete regelmäßig mit Rudolf Serkin zusammen. 1972 zog Cristina Ortiz nach London und begann eine Karriere, die sie durch die ganze Welt führt. Sie spielt mit vielen der bedeutendsten Orchester der Welt, z.B. mit allen Londoner Orchestern, den Wiener und Berliner Philharmonikern und vielen der größten Orchester in den Vereinigten Staaten, und arbeitet mit führenden Dirigenten wie Neeme Järvi, Zubin Mehta, Kirill Kondrashin und Kurt Masur.

Die **Göteborger Symphoniker** wurden 1905 gegründet und sind eines der ältesten Orchester Skandinaviens. Der Komponist, Pianist und Dirigent Wilhelm Stenhammar brachte bald das Orchester an eine führende Stelle innerhalb des skandinavischen Musiklebens. Jean Sibelius und Carl Nielsen waren häufige Gastdirigenten mit eigener Musik auf dem Programm, und Tor Mann und Issay Dobrowen führten die Tradition weiter. Chefdirigenten späterer Zeit waren Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling und Charles Dutoit. Weitere berühmte Gastdirigenten waren Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Sir John Barbirolli, Sir Malcolm Sargent, Sir Colin Davis, Sir Georg Solti, Herbert von Karajan und Zubin Mehta. Ab Herbst 1982 gelang es dem Orchester, den sehr gefragten estnischen Dirigenten Neeme Järvi als Chefdirigent zu gewinnen. Das Orchester erscheint auf 42 weiteren BIS-Platten.

**Neeme Järvi** ist Chefdirigent des Göteborger Symphonieorchesters. Er wurde 1937 in Tallinn (Reval) geboren und studierte an der Tallinner Musikschule sowie später am Leningrader Staatskonservatorium bei Rabinowitsch und Mrawinskij. Mit 18 Jahren debütierte er als Dirigent in einer konzertanten Aufführung der *Nacht in Venedig*, und 1963 wurde er Direktor des Orchesters des estnischen Rund-

funks und Fernsehens und der Tallinner Oper. Er gewann den 1. Preis bei einem internationalen Dirigentenwettbewerb in Rom 1971, was zu Dirigieraufträgen bei führenden Orchestern der ganzen Welt führte.

1980 emigrierte Neeme Järvi in die USA. Seither hat er mit führenden Symphonieorchestern des Westens und in den großen Opernhäusern (darunter Metropolitan Opera in New York) gearbeitet. Mit dem Göteborger Symphonieorchester wurde er für verschiedene Tourneen engagiert. Er ist mit Aufnahmeprojekten der gesamten Orchestermusik von Sibelius und Tubin (Schallplattenmarke BIS) beschäftigt; für BIS hat er auch sämtliche Gade- und Martinī-Symphonien eingespielt. Er erscheint auf 55 weiteren BIS-Platten.

In den letzten Jahren entwickelte sich das **Symphonieorchester Malmö** zu einem der führenden skandinavischen Orchester. Konzerte und Aufnahmen des Orchesters wurden von den Kritikern sehr positiv begrüßt. Mit seinen Schallplatten gewann das Orchester internationale Preise. Während einer Tournee vor einiger Zeit durch Deutschland wurde es von den Kritikern gepriesen, die es als Vorbild für deutsche Orchester hervorhoben. Das Symphonieorchester Malmö hat jetzt 87 Musiker. Das Orchester wurde besonders wegen seiner Interpretationen der wichtigsten Werke der Romantik bekannt, die es mit auffallender Intensität spielt. Mehrere zeitgenössische Komponisten verlangten ausdrücklich, daß dieses Orchester bei Aufnahmen ihrer Werke spielen sollte. Ein Großteil des Repertoires besteht aber selbstverständlich aus Musik des klassischen Zeitalters, wie Symphonien von Haydn, Mozart und Ludwig van Beethoven. Das Orchester erscheint auf 21 weiteren BIS-CDs.

**Paavo Järvi** wurde 1962 in Tallinn (Reval) geboren, wo er am Konservatorium studierte, bis die Familie 1980 in die USA emigrierte. Er setzte die Studien an der Juilliard School of Music und dem Curtis Institute fort, u.a. bei Leonard Bernstein und Michael Tilson Thomas. Er war Leiter der Lyra Borealis und der Chamber Players of Toronto. 1994 wurde er Chefdirigent des Symphonieorchesters Malmö. Er dirigierte sämtliche führende Orchester Skandinaviens und erntete große Erfolge mit dem Royal Philharmonic Orchestra in London. Er dirigierte zahlreiche Aufnahmen für BIS.

## Symphonie no 1 en fa majeur

Que dira-t-on qu'on exécute la *Symphonie en fa majeur* de Stenhammar et, en plus, qu'on l'enregistre sur disque? Le compositeur avait pourtant choisi de retirer son œuvre de la circulation en vue de la retravailler, quoique sa création eût été bien reçue. Certains croient même qu'il l'aurait reniée. Les défenseurs de la *Symphonie en fa majeur* sont les chefs d'orchestre (entre autres Václav Talich, Sergiu Comissiona et Neeme Järvi, tous de réputation internationale) qui ont avec enthousiasme pris sur eux quelques-unes des rares exécutions qu'on lui ait données. Ses nombreuses beautés sont défendues aussi par des musiciens d'orchestre, le public semble charmé. C'est ainsi qu'un enregistrement se justifie: permettre à autant que possible d'avoir accès à l'œuvre et donner à la musique la possibilité sous forme sonore de convaincre les réticents. Beaucoup d'œuvres connues en histoire de la musique ne sont assurément pas brillantes comme de l'or — et l'éclat peut être perçu différemment selon les auditeurs. La grande *Symphonie en fa majeur* de Stenhammar possède un éclat particulièrement brillant dans la littérature symphonique suédoise. On n'a pas les moyens de ne pas jouer cette œuvre.

Le compositeur, pianiste et chef d'orchestre Wilhelm Stenhammar était devenu, au tournant du siècle, l'une des personnalités les plus illustres de Scandinavie. Il fit ses débuts officiels à Stockholm en 1892 lorsqu'il donna plusieurs concerts comme pianiste et compositeur dans plusieurs concerts. Les succès s'accumulèrent pendant quelques années. Son *concerto pour piano no 1* fut exécuté hors du pays avec Stenhammar lui-même comme soliste par, entre autres, l'orchestre de l'Opéra de Berlin sous la direction de Richard Strauss et l'Orchestre Hallé à Manchester sous la direction de Hans Richter. La Philharmonie de Berlin sous la direction d'Arthur Nikisch créa l'ouverture de concert *Excelsior!* Dans son pays, en Suède, le quatuor Aulin joua les premiers quatuors à cordes de Stenhammar et des chanteurs présentèrent ses premières romances, musique classée en tête du trésor suédois de chansons.

Lors de ses études de piano à Berlin, Stenhammar fut confronté avec la musique germanique qui stimula sa propre production. Il mit en musique, dans l'esprit de Wagner, le drame de jeunesse d'Ibsen *Gildet på Solhaug* (Fête à Solhaug), qui fut joué non seulement à Stockholm mais aussi à Stuttgart et à Berlin. Le lyrisme

pianistique de Brahms déteignit dans, entre autres, *Trois fantaisies pour piano* de Stenhammar.

Avec le drame musical *Tirfing* (1898), Stenhammar était cependant entré dans une crise personnelle comme compositeur. Il se sentait beaucoup trop dépendant des modèles germaniques, en même temps qu'il gardait une certaine réserve à l'égard des nouveaux courants qui s'éloignaient du classicisme. Il concentra donc ses efforts aux concerts et accepta l'offre de direction à la Société Philharmonique de Stockholm. Lui-même considérait Hugo Alfvén comme la nouvelle étoile conductrice de la composition suédoise.

Pendant la saison 1900-01, Stenhammar fut actif comme répétiteur à l'Opéra de Stockholm, mais il s'abstint quelques années d'un poste comme chef permanent, avant d'oser prendre la responsabilité de la direction artistique de l'Orchestre Symphonique de Gothembourg en 1907. Il devait influencer directement la vie musicale de cette ville pendant quinze ans.

Stenhammar reprit sérieusement ses activités de compositeur à l'automne 1902. La première de ses nouvelles œuvres importantes prit forme peu à peu: la *Symphonie en fa majeur*. Le travail fut commencé à Saltsjöbaden, près de Stockholm, et l'orchestration fut terminée pendant l'été de l'année suivante dans un appartement situé près du lieu où devaient bientôt être centrées les occupations principales de Stenhammar: la salle de concert de Gothembourg (celle de l'époque). Tor Aulin, un bon ami de Stenhammar, fut responsable d'une création fort bien préparée à la Société des Concerts de Stockholm en décembre 1903 et Stenhammar mit une partition à la disposition de Hans Richter dans l'espoir de voir l'œuvre jouée par l'illustre orchestre Hallé de Manchester.

Stenhammar retira donc sa symphonie de la circulation après sa création pour la retravailler, ce qu'il ne trouva jamais vraiment le temps de faire. A l'automne 1903, il avait entendu la nouvelle *Symphonie en ré majeur* de Sibelius et en avait été complètement subjugué. Sous son influence, il se mit à penser en d'autres termes que ceux de la *Symphonie en fa majeur* et, les années suivantes, plusieurs nouvelles grandes œuvres furent ébauchées et achevées, alors que la *Symphonie en fa majeur* resta de côté sans être travaillée, à part quelques petites retouches et, pendant quelque temps, Stenhammar pensa publier le deuxième mouvement séparément, sous le titre de *Nenia*.

Lors d'un séjour en Italie en 1907, il commença à la place une *Sérénade pour orchestre* en fa majeur et, en 1915, la symphonie bien connue en *sol mineur* était achevée. Cette dernière était seulement appelée "Symphonie opus 34" par Stenhammar, donc aucune indication à l'effet qu'il s'agirait de la "Symphonie no 2". Son travail comme directeur musical de l'orchestre de Gothembourg l'enrichit de nouvelles expériences (Stenhammar présenta entre autres de nouvelles œuvres de Mahler et Reger) et le besoin de réviser la *Symphonie en fa majeur* ne se fit plus pressant. Son poste de chef d'orchestre prit beaucoup de temps et limita les occasions de composer. Stenhammar trouvait probablement plus intéressant de présenter des idées neuves que de donner à la *Symphonie en fa majeur* une nouvelle figure. C'est ainsi qu'elle fut mise aux oubliettes jusqu'après le décès de Stenhammar. Václav Talich la joua en début d'année 1931 à Stockholm et tint consciencieusement compte de quelques nouveaux détails d'orchestration, changements que Stenhammar avait notés.

Lorsque Neeme Järvi entra dans ses fonctions de chef de l'orchestre de Gothembourg (75 ans en fait après Stenhammar), il voulut volontiers exécuter la *Symphonie en fa majeur* et c'est cette occasion qui est ici immortalisée. La vue sur le développement de Stenhammar comme compositeur devient plus complète. Avec une perspective historique sur ce développement, nous devrions pouvoir accepter plus facilement l'évidente influence de Wagner, Brahms et Bruckner dont Stenhammar, autocritique sévère, n'avait pas encore réussi à se défaire à l'époque de la composition de la symphonie. Quoi qu'il en soit, on peut déjà reconnaître dans la *Symphonie en fa majeur* la simplicité matérielle et la forme plus spiritualisée qui ressortent plus clairement dans ses œuvres symphoniques ultérieures.

Les cors jouent un rôle important d'un bout à l'autre et ont à l'origine dominé la symphonie. La longue introduction du premier mouvement est un genre de romance pour sextuor de cors présentant un motif qui reviendra souvent plus loin, suivi d'un *legato* aux cordes qui, lui aussi, sera réentendu dans la coda du finale. La forme sonate est à la base du mouvement qui a un poids et une énergie rappelant Brahms.

Le deuxième mouvement est un *andante* élégiaque dont le thème principal, une mélodie au hautbois, ressemble à un choral.

Le troisième mouvement est un charmant intermezzo avec un trio comme contraste, où un trio de clarinettes, doux comme un rêve, est compté parmi les plus belles mesures de la symphonie.

L'imposant finale est un mouvement plein de force, au déroulement par moments orageux, notamment dans le développement. Après la reprise, la coda commence dans une atmosphère de calme pour, après une courte montée, aboutir à un *fortissimo* final.

**Lennart Dehn**

### **Lodolezzi sjunger (Lodolezzi chante), suite op.39**

Stenhammar composa des partitions de théâtre de caractères très divergents à plusieurs occasions et sa musique pour la comédie romantique *Lodolezzi sjunger* (Lodolezzi chante) de l'écrivain suédois Hjalmar Bergman appartient à ce genre. Grâce à la correspondance entre Stenhammar et Carl Nielsen, nous savons que ce dernier croyait que la musique de scène devait nécessairement être à programme alors que Stenhammar sentait clairement qu'elle pouvait aussi bien être de la musique absolue. Il semble avoir soutenu cette idée au moyen de ses propres œuvres pour la scène, œuvres qui peuvent toutes être appréciées sans aucune connaissance de l'action qu'elles accompagnent.

Nous savons que Stenhammar estimait particulièrement *Lodolezzi sjunger* grâce à un arrangement pour piano d'une partie majeure de la musique où le compositeur écrivit plusieurs commentaires. On doit aussi mentionner que Bergman et Stenhammar étaient dans une certaine mesure des âmes sœurs : tous deux firent des séjours prolongés en Italie où — chacun à sa façon — ils trouvèrent une importante source d'inspiration. *Lodolezzi sjunger* date de 1919.

**Per Skans**

### **Intermède de la cantate "Sången" (La Chanson) op.44**

La cantate symphonique *Sången* (La Chanson) fut écrite en 1921 et fut la dernière œuvre symphonique majeure de Stenhammar. Intégralement, elle a toujours soulevé des controverses — décrite tantôt comme "une œuvre d'importance historique" et tantôt comme une imitation de Wagner. Il est intéressant de remarquer que le texte fut écrit par Ture Rangström qui, s'il n'était pas décédé prématurément, serait probablement devenu l'un des plus grands compositeurs suédois de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle. La cantate, dont le contenu réel n'a pas

d'importance spéciale dans le contexte présent, consiste en deux parties, chacune avec son caractère propre indépendant. *L'Intermède*, la seule section à figurer encore au répertoire aujourd'hui, unissait ces parties. Il est intéressant de noter que le grand compositeur danois Carl Nielsen donna l'impulsion pour cette pièce instrumentale dans une lettre: "Après tout, vous êtes aussi un maître du contrepoint — vous devriez exploiter ce talent!"

*Per Skans*

### **Symphonie no 2 en sol mineur op.34**

Stenhammar entreprit la *Symphonie en sol mineur* (il ne l'appela jamais "no 2") en 1911 en Italie. Lorsqu'il l'acheva, au printemps de 1915, il nous légua une des plus importantes œuvres orchestrales de l'histoire de la musique suédoise. De 1907 à 1922, Stenhammar fut le chef de l'orchestre symphonique de Gothembourg, et cette carrière fut un foyer de vie musicale orchestrale en Scandinavie. En plus d'exécuter des œuvres classiques, Stenhammar se faisait un devoir de présenter de grandes œuvres orchestrales nouvelles de Strauss, Reger, Debussy, Sibelius, Nielsen et Mahler ainsi que de compositeurs suédois contemporains. En guise de remerciements pour ses activités à Gothembourg, il fut nommé, en 1916, docteur honoris causa en philosophie à l'Ecole Supérieure de Gothembourg (aujourd'hui université).

Mais ses activités de chef d'orchestre le fatiguèrent et, comme déjà mentionné, il se rendit en Italie en 1911, en partie pour se reposer, en partie pour avoir le temps de composer; les premières esquisses de la *Symphonie en sol mineur* entre autres virent le jour à la Villa Borghese à Rome. Le premier mouvement fut achevé à Gothembourg l'année suivante alors que les deuxième, troisième et quatrième mouvements ne furent composés qu'en 1914-15.

Cinq ans plus tôt, en 1910, Stenhammar avait dirigé la *Symphonie no 1* (en sol mineur!) de Carl Nielsen à Gothembourg, ce qui fut le début d'une amitié à vie entre les compositeurs. Stenhammar écrivit à son collègue: "Je sais que vous avez toujours aspiré et même réussi à vous protéger de l'influence de Wagner et je suis de plus en plus persuadé que c'est le seul moyen pour nous, nordiques, de nous créer un style propre. Car si l'on veut continuer dans la voie de Wagner, on n'aboutit qu'à Richard Strauss et à ses disciples." Selon ses propres dires, Stenhammar, avec sa *Symphonie en sol mineur*, a consciemment voulu écrire "de la musique sobre et honnête, sans effets". On peut ici signaler à l'attention la

modération dans la double fugue finale du dernier mouvement: l'aménagement de la musique semble préparer une apogée brucknérienne mais Stenhammar choisit plutôt de terminer brièvement et sans manières!

Le premier mouvement (*Allegro energico/con ritmo elastico*) montre un singulier mélange de folklore suédois et de polyphonie vocale, un langage musical archaïsant que Stenhammar emploie d'ailleurs tout au long de la symphonie. Des modes médiévaux remplacent les rapports usuels entre les modes majeur et mineur et donnent ainsi à la musique son caractère mélancolique fondamental. Le mouvement est de forme sonate traditionnelle où le thème principal est un genre de ronde. L'*Andante* est un hymne solennel à caractère de marche funèbre et Stenhammar s'est dit avoir été inspiré du drame d'Eschyle, *Prométhée*.

Le Scherzo (*Allegro, ma non troppo presto*), est bâti avec trio et reprise. Stenhammar avait originellement pensé que la reprise serait identique à la première partie du scherzo, mais, peu avant la création, il entreprit de faire des changements et inséra le motif du trio aussi dans la partie de reprise. Comme dans sa *Symphonie en fa majeur*, il laissa les bois dominer dans l'exquis trio.

Le finale est une fugue imposante et le mouvement le plus long de la symphonie. Il commence lentement par la contre-exposition, un genre de choral revenant plus tard. Le vrai thème principal est ensuite exposé en tempo vif (*Allegro vivace*). Après le premier développement de la fugue, suit (après un silence général) une section plus libre menant à une strette de la contre-exposition. Un fugato avec le motif de la contre-exposition prend naissance aux cordes mais la clarinette essaie d'y introduire le thème principal et une double fugue est bientôt en mouvement. En plein milieu du mouvement final, Stenhammar a inséré une grande section chantante, en soi une variation du premier motif. Le finale débouche sur de nouveaux développements de la double fugue. On pense naturellement à *Die große Fuge* de Ludwig van Beethoven. Le fait est que Stenhammar continua de nombreuses années à étudier le contrepoint souvent avec l'aide des écrits du chercheur allemand en musique Heinrich Bellerman sur la polyphonie vocale antique.

Le 22 avril 1915, Stenhammar créa sa symphonie à la salle de concert d'alors de Gothembourg et il écrivit dans la partition la dédicace suivante: "A mes chers amis les membres de l'Orchestre Symphonique de Gothembourg".

**Lennart Dehn**



### **Midvinter (Solstice d'hiver) op.24**

On soutient souvent que les compositeurs suédois du début du 20<sup>e</sup> siècle puisaient continuellement leur inspiration dans la musique folklorique. Il s'en trouve incontestablement des exemples mais ils ne sont pas aussi fréquents qu'on le croit. Nous savons par exemple que Stenhammar se heurta rarement à de la musique folklorique. Une de ces rencontres eut cependant lieu dans la province de Dalécarlie en 1905 et il en résulta la composition de la pièce orchestrale *Midvinter* (Solstice d'hiver) sous le soleil de Florence en 1907. L'œuvre est une description de l'atmosphère de la Suède au solstice d'hiver et elle est un pendant aux populaires images de l'été dans la musique suédoise. Le matériel musical provient en grande partie de la musique folklorique et il est orchestré avec beaucoup d'habileté dans la meilleure tradition romantique.

*Per Skans*

### **Florez et Blanzeflor op.3 pour baryton et orchestre**

En 1891, Stenhammar composa une œuvre très typique de l'époque, *Florez et Blanzeflor* pour baryton et orchestre sur un texte du poète suédois Oscar Levertin (né en 1862). L'influence exercée sur ce poète par Jens Peter Jacobsen (cf. Arnold Schoenberg) et Algernon Charles Swinburne teinta d'une couleur harmonique inhabituelle le charmant arrangement de Stenhammar d'une histoire d'amour qui, quoique d'origine grecque, était très populaire en Europe médiévale.

*Per Skans*

### **Deux Romances sentimentales op.28 pour violon et orchestre**

Les *Deux Romances sentimentales* sont des pièces beaucoup plus tardives, composées dans le sud de la Suède pendant l'été 1910, à une époque où Stenhammar haussait encore son niveau technique déjà considérablement élevé grâce à d'autres études de contrepoint.

Le titre est un peu spécial car, comparées aux œuvres contemporaines d'autres compositeurs (par exemple *Le Chevalier à la rose* ou *L'Oiseau de feu*), les *Romances* ne sont pas du tout excessivement sentimentales. Bo Wallner présume que Stenhammar pensait moins au sens de tous les jours du mot qu'à son origine étymologique du latin *sentire* (ressentir, observer). Jusqu'à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, "sentimental" voulait d'abord dire "rempli de sentiment". Le mot n'évoquait donc aucune connotation négative comme c'est si souvent le cas aujourd'hui.

Le soliste a la difficile tâche de capter l'atmosphère des *Romances*, vacillant entre le romantisme et le néo-classicisme naissant. S'il atteint son but, le répertoire de cette période, consistant autrement en grandes œuvres, est enrichi par l'addition de deux chefs-d'œuvre symphoniques en miniature.

*Per Skans*

### **Concerto pour piano no 1 en si bémol mineur, op.1 (version originale)**

Cet enregistrement de la version originale du *premier concerto pour piano* de Stenhammar op.1 repose sur une partition complète découverte récemment à la Library of Congress à Washington, D.C. Achievée en 1893, cette œuvre est probablement le concerto pour piano scandinave le plus important du 19<sup>e</sup> siècle après celui de Grieg, et il établit la réputation de compositeur du jeune Stenhammar. Après la création du concerto au Théâtre Suédois (17 mars 1894), Adolf Lindgren, le principal critique musical de Suède, s'écria dans l'*Aftonbladet* ("Presse du soir"; 19 mars 1894): "La Suède a engendré un nouveau compositeur de première classe!" Il reconnut ensuite qu'"aucun autre jeune compositeur du pays n'a fait sur lui une telle impression définie de talent génial que Wilhelm Stenhammar..." Cet éloge fut secondé par le compositeur, pianiste et chef d'orchestre Olallo Morales: "Le concerto pour piano était une fière fanfare, brillant des feux de la jeunesse, à la sonorité d'un blond scandinave, coulant avec beauté et inspiration; en dépit de tout le *Sturm-und-Drang*, il était stupéfiant avec son sens solide de la forme, le chef-d'œuvre d'un jeune homme." Plus récemment, Robert Layton, auteur de livres sur le concerto et la musique scandinave, a noté que "l'invention du concerto est fraîche" et que dans son opus 1 déjà, Stenhammar "commande l'admiration à cause de sa spontanéité et de sa chaleur" (*Gramophone*, juillet 1990). De plus, Bo Wallner, la principale autorité sur Stenhammar, a décrit l'œuvre comme "un jalon dans l'histoire de la musique suédoise et une porte sur une nouvelle époque" (lettre à l'auteur, 31 décembre 1990).

Entre 1894 et 1908, Stenhammar joua le concerto de 15 à 20 fois, parfois sous la baguette de chefs d'orchestre bien en vue comme Richard Strauss (avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin), Hans Richter (avec l'Orchestre Hallé), Arthur Nikisch, Karl Muck et Felix Weingartner. Il exécuta le concerto pour la dernière fois en avril 1908; il était alors désireux de promouvoir son *second concerto* achevé l'année précédente. D'autres pianistes continuèrent de mettre sporadiquement le *premier*

*concerto* à leurs programmes. Seule une partition pour deux pianos cependant fut publiée (1894); Hainauer, l'éditeur, prêtait la partition complète et les parties lors de chaque exécution. Il est regrettable que le manuscrit de Stenhammar (ainsi que le reste des possessions de Hainauer) fût détruit lors du bombardement de Breslau par les forces russes durant la seconde guerre mondiale et pendant les 50 ans qui suivirent, on a cru la version originale du concerto perdue. En 1945, Helga Stenhammar, la veuve du compositeur, pria Kurt Atterberg de reconstruire le concerto à partir de l'édition pour deux pianos et de son souvenir de l'orchestration. La reconstruction fut achevée en 1946.

Contrairement aux prétentions des sources suédoises et allemandes qu'aucune copie du manuscrit n'avait jamais été faite, une partition complète manuscrite (probablement "non autorisée" quoique la page de titre indique clairement "Breslau/Hainauer") fut copiée et découverte par l'auteur à la Library of Congress pendant qu'il faisait des recherches pour sa dissertation sur les concertos pour piano du romantisme tardif. Cette partition fut achetée du marchand de musique antiquaire Leo Liepmannsohn de Berlin en juillet 1904 pour 30 marks. Son histoire précédant cette transaction n'a pas encore été vérifiée. Stenhammar avait plusieurs attaches avec Berlin — il étudia le piano avec Heinrich Barth à Berlin en 1892-93, peu avant de composer le concerto et il l'y joua avec Richard Strauss en 1894. Il est concevable qu'une copie du concerto fût préparée pour un ami ou un collègue, ou peut-être pour la première américaine (New York, 1<sup>er</sup> mars 1898). Hainauer était probablement peu disposé à envoyer à New York la partition complète originale (et à cette époque l'unique) qui voyageait normalement par train en Europe: les risques d'une traversée transatlantique ont dû être pris en considération ainsi que le retrait de la circulation pour plusieurs mois du manuscrit à une époque où Stenhammar jouait encore l'oeuvre en concert. Malheureusement, peu après l'exécution américaine, le chef d'orchestre et le pianiste furent tous deux frappés par la maladie. Anton Seidl mourut le 28 mars et Franz Rummel eut une attaque qui mit fin à ses concerts. Il finit par s'établir à Berlin où il mourut en 1901, juste une couple d'années avant que la partition soit achetée par Liepmannsohn. Plus tard en 1901, la veuve de Rummel déménagea à Washington, D.C. Vu ces circonstances, on se demande si la partition complète utilisée à New York n'est

pas restée aux mains du pianiste et ne fut pas vendue aux enchères comme partie de sa succession.

En comparant la partition complète originale avec la partition éditée pour deux pianos et la reconstruction d'Atterberg, quelques différences apparaissent dans la partie pour piano. Dans la partition complète, une couple d'accords au piano sont disposés différemment et quelques notes font défaut (par exemple dans des passages de tierces parallèles). Il s'agit probablement d'erreurs du copiste. L'orchestration plus dense, plus riche et plus "germanique" de Stenhammar est plus substantielle et remarquable; elle souligne souvent des timbres différents. En général, les bois et les cuivres ont plus à faire dans la partition complète de Stenhammar que dans la reconstruction d'Atterberg (qui transfère aux cordes plusieurs des parties pour bois/cuivres). On trouve aussi des différences d'articulation, de nuances, de silences et de registre ainsi que quelques additions dans la reconstruction (par exemple une partie oscillante de cor de 12 mesures dans le 3<sup>e</sup> mouvement) qu'on ne peut retracer ni dans la version pour deux pianos ni dans la partition complète. En somme, Atterberg se rappelait remarquablement bien de l'orchestration du concerto, surtout aux "sommets" de l'œuvre, ainsi le solo de cor du début et la calme conclusion du 3<sup>e</sup> mouvement que les critiques comparèrent à "un ruisseau doucement ondulant" ou au "murmure d'une source". Sa mémoire fit pourtant défaut à l'occasion, comme lorsqu'il réorchestra le duo en style de choral pour flûte et clarinette (4<sup>e</sup> mouvement) pour hautbois et basson. Il faut dire au crédit d'Atterberg que ses additions et altérations font généralement de l'effet à leur façon. En fait, ce que la reconstruction perd en termes de densité et de volume, est gagné en clarté et en contraste de timbres.

Ainsi qu'on peut s'y attendre d'un opus hâtif, le *premier concerto* de Stenhammar est une œuvre éclectique, révélant des influences de Saint-Saëns dans l'enjoué scherzo, de Schumann avec la symbiose du piano et de l'orchestre et les cadences poétiques plutôt que virtuoses, et enfin de Brahms avec son procédé en quatre mouvements, sa durée de 50 minutes et son style symphonique. De plusieurs façons, c'est une anomalie du temps dans la tradition de Beethoven-Schumann-Brahms à une époque où le modèle lisztien avait gagné une approbation plus générale. Stenhammar aussi devait éventuellement adopter le modèle de Liszt dans son *second concerto* qui, même s'il est plus célèbre que le premier, de structure

plus concise et d'orchestration plus polie, manque un peu de la simplicité et de la mélodie de son effort antérieur.

La redécouverte de la version originale du *premier concerto* de Stenhammar restitue à l'histoire de la musique suédoise une pièce manquante, éclaire d'une lumière nouvelle le style hâtif du compositeur et permet de discerner, avec une justesse accrue, les contributions de Stenhammar et d'Atterberg à l'œuvre. Il est d'importance que les aspects les plus mémorables du concerto fussent déjà apparents dans la partition de la Library of Congress, donnant une preuve de la fertilité de l'imagination du jeune Stenhammar. Quoique de style conservateur, le *premier concerto* est une addition attrayante à un répertoire peuplé de "vétérans". Au tournant du siècle, le concerto de Stenhammar fut considéré comme représentatif de la musique romantique suédoise. Le "blond romantisme scandinave" dont les premiers critiques avaient fait l'éloge peut aussi attirer le public moderne lassé du concerto de Grieg, du premier de Tchaïkovski et du second de Rachmaninov.

**Dr Allan B. Ho**

Nos remerciements (pour la préparation de la partition) à Allan B. Ho, Sonja Edén, Anne Brickeen et the Graduate School, Université de l'Illinois du sud à Edwardsville; division de la musique, Library of Congress.

### **Concerto pour piano no 2 en ré mineur op.23**

On pourrait facilement s'attendre à ce que le piano occupe une place centrale dans la production d'un compositeur avec les aptitudes pianistiques de Stenhammar mais, en fait, il écrivit étonnamment peu d'œuvres pour le piano. Il suppléa au manque de quantité par une remarquable substance musicale et une grande puissance, surtout dans les deux concertos pour piano. Le premier, en si bémol mineur, rappelle Brahms quant à la technique et au langage musical. Il est joué moins souvent que le second non seulement à cause de son extrême difficulté, mais aussi parce que le *Concerto pour piano no 2*, en ré mineur, est une œuvre d'une plus grande maturité encore; il est exécuté plus souvent qu'aucun autre concerto suédois pour piano.

La pièce fut composée entre 1904 et 1907 et fut achevée à Florence où Stenhammar vivait en 1906-07. La création eut lieu à Gothembourg en 1908 sous la direction du compositeur. A première vue, le concerto semble être en un seul

mouvement continu mais il est possible d'y discerner une nette division en quatre sections et nous savons que le finale en ré majeur fut écrit considérablement plus tard que les trois autres parties.

Des accords du piano — qui en fait n'ont rien à faire avec le matériel mélodique — apparaissent dans les mesures du début et le premier mouvement en entier repose sur le contraste entre une partie de piano parfois presque improvisatoire et l'orchestre. Stenhammar souligne littéralement ce contraste à la fin du mouvement en écrivant la partie de piano dans une tonalité autre que celle de l'orchestre (ré mineur/do dièse mineur). Le vif scherzo suivant passe à toute allure, à un moment comme un fantôme, à l'autre comme une invention de l'imagination où, cependant, le contraste entre le piano et l'orchestre demeure inchangé. Suit un *Adagio* nostalgique; son atmosphère de chanson folklorique est trompeuse car les dissonances forment une grande apogée et le piano joue des gammes virtuoses menant au dernier mouvement.

Ainsi que mentionné plus haut, le finale fut écrit après les autres mouvements et fait aussi montre d'un caractère différent. On pourrait presque l'appeler une pièce orchestrale avec piano *obbligato* — car lorsque Stenhammar revient aux thèmes des mouvements précédents avec grande pompe et splendeur, les événements musicaux sont menés par l'orchestre, exactement comme Rachmaninov l'aurait fait.

*Per Skans*

### **Ouverture de concert: Excelsior! op.13**

Un tempérament frémissant de jeunesse imprègne *Excelsior!*. Le thème principal *Leidenschaftlich bewegt* (dans un mouvement passionné) est présenté aux cordes sur un accompagnement d'irascibles triolets aux bois. Le thème secondaire est énoncé d'abord à la clarinette, ensuite à la flûte et au basson. Le thème donne un court moment l'impression de calme. Un changement soudain dans les nuances de fort à doux semble aussi calmer le déroulement — mais la musique se déchame bientôt à nouveau *Gewaltig hinaufstürmend* et *Sehr feurig* (très enflammé). A plusieurs reprises, les parties des cordes sont difficiles à la manière d'études — le passage précédant la coda est particulièrement agité: les cordes courent avec de plus en plus de fièvre et d'intensité, les vents éclatent en un violent (*Wild auf-*

*schreiend*) accord *fortefortissimo*, avant que la musique ne s'apaise et que le cor anglais ne prenne la relève avec le thème secondaire dans un tempo lent.

*Excelsior!* implique un peu assaut et élan vers le haut. En guise d'épigraphe, Stenhammar a écrit dans la partition, en allemand, l'extrait suivant du *Faust* de Goethe: "Et, pourtant, il est si naturel d'éprouver la nostalgie de l'espace et des hauteurs, quand on entend l'alouette chanter sa chanson triomphale, perdue dans l'immensité du ciel bleu, quand on voit l'aigle planer par-dessus les cimes couvertes de sapins, et les oiseaux de passage, aux ailes infatigables, regagner leurs patries inconnues à travers plaines et mers!..." (Traduction française: M. Emile Vedel, 1912.)

L'ouverture fut écrite pendant une des périodes créatrices les plus intensives de Stenhammar. L'œuvre fut commencée au début de l'an 1896 et achevée en septembre de la même année. (Outre l'ouverture, Stenhammar composa d'autre musique, dont le *Quatuor à cordes no 2*.) *Excelsior!* est dédiée à la Philharmonie de Berlin qui, sous la direction de son chef d'alors, Arthur Nikisch, la créa lors d'un concert en visite à Copenhague. A l'automne 1897, Stenhammar débuta lui-même avec succès comme chef d'orchestre (c'est ainsi qu'il devint chef de la Société Philharmonique de Stockholm). Parmi les œuvres au programme à cette occasion se trouvait justement *Excelsior!*.

**Lennart Dehn**

### **Snöfrid op.5**

*Snöfrid* est un poème de l'écrivain suédois Viktor Rydberg (1828-95). Le personnage principal fort, noble et magique est une femme qui mène Gunnar, le personnage mâle principal, au delà des tentations de la nature — le tout dans un esprit qui aurait pu surgir de la plume d'Immanuel Kant. Le devoir l'emporte sur le combat, ce qui est aussi évident dans l'arrangement de Stenhammar. Le compositeur était alors fortement influencé par Wagner et, lors de la création, les musiciens de Stockholm dirent que l'atmosphère était comme celle de *La Walkyrie*. On peut cependant observer le langage personnel et musical varié de Stenhammar.

**Per Skans**

### Sérénade pour orchestre op.31

La *Sérénade pour orchestre* de Wilhelm Stenhammar est considérée par plusieurs comme étant en tête des œuvres suédoises pour orchestre. On ne sait cependant pas avec certitude quand le compositeur commença à ébaucher la composition mais ce fut probablement en Italie où il séjourna de 1906 à 1907. La *Sérénade* fut la dernière de ses grandes œuvres pour orchestre.

Dans la décennie 1890, Stenhammar obtint ses premiers grands succès comme pianiste et compositeur. Lors de ses visites en Allemagne, il fut stimulé par la vie musicale intense et, inspiré par Wagner, il composa deux œuvres musicales dramatiques, *Gildet på Solhaug* (1893) et *Tirfing* (1898). Cette dernière devait cependant être une dure déception pour lui. Il laissa la composition de côté et accepta plutôt de plus en plus d'offres de direction tout en faisant des tournées de musique de chambre avec l'éminent quatuor Aulin.

Après quelques années dans le 20<sup>e</sup> siècle, Stenhammar avait tout de même terminé sa *Symphonie en fa majeur*, une œuvre large dans l'esprit germanique et d'une grande beauté. Assailli de doutes sur lui-même comme compositeur, il retira cependant l'œuvre pour la retravailler, ce qu'il — à part quelques petits détails — ne fit jamais.

Comme tant d'autres nordiques de ce temps-là Stenhammar désirait partir vers le sud et c'est ainsi qu'il se rendit en Italie en 1906. Il y eut la possibilité de terminer son *deuxième concerto pour piano* ainsi que de composer, entre autres, la rhapsodie *Midwinter* (Solstice d'hiver) et de commencer à jeter des idées pour des pièces orchestrales. Pour des raisons économiques, il accepta le poste de chef de l'Orchestre Symphonique de Gothembourg et revint en Suède à l'automne de 1907. L'année suivante, il commença à travailler à sa *Sérénade* mais l'œuvre ne fut pas prête avant 1913 et elle fut créée à l'Opéra de Stockholm au début de 1914 avec Stenhammar lui-même comme chef d'orchestre. A ce moment, sa *deuxième symphonie* (sol mineur) était déjà en bonne voie de prendre forme et elle fut créée en 1915.

La création de la *Sérénade* ne remporta pas de succès et après avoir terminé la *Symphonie en sol mineur*, Stenhammar s'y remit. Elle se composait originellement de six mouvements, le premier et le dernier étant en mi majeur. "Mi majeur est toujours difficile pour un orchestre," semblerait-il avoir déclaré; il pensait



certainement au niveau des orchestres suédois de l'époque. La structure de musique de chambre de la *Sérénade* avec un modelage minutieux de tous les détails la rend difficile à jouer — et à interpréter!

Le deuxième mouvement originel (appelé *Reverenza*) fut rayé (mais la partition est conservée aux archives de Stenhammar de l'Académie de musique de Stockholm). La version antérieure des mouvements extrêmes est disparue mais l'on sait qu'ils ont été transposés de mi majeur à fa majeur et que l'indication de mesure du scherzo a été changée. Le 3 mars 1920, la nouvelle version en cinq mouvements fut exécutée par l'Orchestre Symphonique de Gothenbourg sous la direction de son chef attitré, c'est-à-dire le compositeur lui-même.

La *Sérénade* est spontanément enjouée mais sans relâchement dans le travail, car peu de partitions ont été autant travaillées. Le tempérament méridional est mêlé aux rêveries fraîches septentrionales. Les timbres se décomposent dans le spectre irisé. Les motifs sont jetés avec un vif enjouement dans les différentes voix. Nous sommes loin de la tenue symphonique raide de la *Symphonie en sol mineur*. Dans une lettre d'Italie, Stenhammar décrit une de ses œuvres à venir comme “un dithyrambe printanier florentin”. Il ne peut s'être agi que de la *Sérénade*.

Durant la composition de l'œuvre, Stenhammar avait une riche expérience comme chef de l'Orchestre Symphonique de Gothenbourg, grâce à ses exécutions de larges œuvres symphoniques contemporaines de Berlioz (qu'il considérait comme un génie), Debussy, Wagner, Bruckner, Brahms, Reger, Richard Strauss, Dohnányi — ainsi que des amis Sibelius et Nielsen. En dépit de toutes les influences, la *Sérénade* repose cependant sans aucun doute sur des racines nationales.

Le premier mouvement, en forme sonate libre, est appelé *Overtura* et a l'indication de tempo inhabituelle d'*allegro*. Les passages aux cordes jaillissent, scintillant diaphanement et impressionnistiquement, avec une vivacité moussante. Après l'introduction, du matériel nouveau est présenté à tour de rôle au cor, aux bois et au violon solo, émergeant de sonorités détendues. Suit un second thème psalmodié, une sorte de partie chorale à huit voix.

Puisqu'une sérénade (donc même celle-ci, selon Stenhammar) peut être exécutée avec un nombre libre de mouvements, j'ai ici choisi de suivre la suggestion de Neeme Järvi et d'insérer le mouvement *Reverenza* (Révérence) à sa place originelle. On ne sait pas pourquoi Stenhammar retira le mouvement. C'était peut-être pour

des raisons de durée d'exécution. Certains écrivains musicaux croient que Stenhammar l'aurait jugé ressemblant, grâce à son caractère assourdi et réservé, à la *Canzonetta* suivante; c'est pourquoi il l'aurait rayé. D'autres estiment que *Reverenza* aurait avantage à être joué séparément de la *Sérénade*. Je ne suis pas d'accord que le mouvement est mal placé. Stenhammar composa la musique pour être à cet endroit et le caractère de menuet baroque concorde avec le contexte, d'après moi. La période harmonique encadrant la survenue de l'œuvre donne une impression plus juste du compositeur que les cinq ou six années de révision, alors que la raideur dans la *deuxième symphonie* l'influçait peut-être — et il y avait en plus vécu les années de troubles de la première guerre mondiale.

Vient ensuite un bloc de trois mouvements continus. La première partie, *Canzonetta*, est une valse stylisée où l'on devine seulement le rythme de valse grâce à la mélodie coulant si lentement. (Je trouve personnellement que cela est parmi ce que Stenhammar a composé de plus beau!) L'atmosphère est enchanteresse et nocturne mais remplie de la chaleur d'une nuit d'été. Le *Scherzo* donne libre cours à une dynamique brutalement changeante et à des coups brusques. Le morceau est quelque peu spectral avec ses caractéristiques fanfares de chasse dans le trio, indiquant un festival au loin. Ces fanfares reviennent dans le tourbillon orgiaque et le point culminant impétueux de la reprise.

Stenhammar nous emmène discrètement dans le monde du rêve grâce au *Notturmo* calme, élégiaque, chantant. Les nuances subtiles se succèdent par des moyens raffinés mais quand même simples. Le tout se passe avec la plus grande recherche et montre la grandeur de Stenhammar. Le compositeur à l'orientation germanique est ici vraiment loin des accusations d'être un épigone de Brahms, Strauss ou Wagner.

Le finale est le plus étendu des mouvements et symphoniquement une œuvre très travaillée qui aurait bien pu se défendre séparément. Simultanément, le finale rappelle, par son caractère et ses motifs, le premier mouvement de la *Sérénade* et réalise l'impression d'unité. Le mouvement tient du "concerto pour orchestre" sans pour cela être pompeux. La profonde tendresse est la marque distinctive évidente de Stenhammar ici aussi. Et puis cette coda fraîche sans prétentions ampoulées: en dépit de tout, ce n'est pas une symphonie que nous avons écoutée, mais bien seulement une sérénade!

**Lennart Dehn**

**Peter Mattei**, baryton, est né à Piteå dans le nord de la Suède en 1965 et il a grandi à Luleå. Il entreprit ses études de musique au conservatoire de Framnäs avec Margit Larsson et il les poursuivit au conservatoire national de Stockholm. Son professeur de chant est Solwig Grippe. En 1989, on lui accorda la bourse Kristina Nilsson et Martin Öhman et, en 1990, la bourse Joel Berglund. Il fit ses débuts à Drottningholm à l'été de 1990 comme Nardo dans *La Finta Giardiniera* de Mozart et, à l'automne suivant, il entra à l'école d'opéra de Stockholm. Depuis qu'il a interprété le rôle principal de Penthée dans la production d'Ingmar Bergman des *Bacchantes* à l'Opéra Royal de Stockholm en 1991 (production qui fut aussi télévisée), il a été en grande demande partout en Europe pour chanter des concerts et de l'opéra. Il a enregistré 4 autres disques BIS.

Le violoniste suédois **Ulf Wallin** entreprit ses études au conservatoire de Stockholm avec le professeur Sven Karpe. A partir de 1978, Ulf Wallin étudia avec le professeur Wolfgang Schneiderhan à la Hochschule für Musik und darstellende Kunst à Vienne et aussi au conservatoire de musique de Lucerne. En 1985, il reçut le "Diplôme de soliste" avec la plus haute distinction à ces deux institutions. Wallin enseigne depuis 1992 à la Hochschule für Musik und darstellende Kunst à Vienne et à la Hochschule für Musik à Detmold. Sa carrière l'a conduit en Europe de l'Est et de l'Ouest, aux Etats-Unis et en Scandinavie. Il a fait de nombreux enregistrements pour la radio et la télévision. Son intérêt pour la musique moderne a inspiré plusieurs compositeurs à lui dédier des œuvres. En 1981, il fit ses débuts à la Philharmonie de Berlin et, en 1984, à la Großer Musikvereinsaal à Vienne. Il a participé à plusieurs festivals tels que le festival de musique à Lucerne, le Festival Ravel à Vienne, le réputé Festival Schnittke à Stockholm et le Festival d'Engadine en Suisse. Il fait beaucoup de musique de chambre et il est premier violon du célèbre ensemble de musique de chambre Concertino de Vienne. Il a enregistré sur 2 autres disques BIS.

**Love Derwinger**, piano, est né en 1966 et a étudié avec le professeur Gunnar Hallhagen à Stockholm. Il fit ses débuts à l'âge de 17 ans dans le *second concerto pour piano de Liszt* et il a donné depuis des concerts dans plusieurs pays des deux côtés de l'Atlantique. Love Derwinger s'est produit avec de nombreux artistes éminents dont Ingvar Wixell, Manuela Wiesler et Nicolai Gedda, il a participé à un

concert télédiffusé de la BBC avec Håkan Hardenberger et Christian Lindberg et il a formé un duo avec Roland Pöntinen. Il a enregistré sur onze autres disques BIS.

**Cristina Ortiz** est née au Brésil et a étudié d'abord au conservatoire de Rio puis avec Magda Tagliaferro à Paris. En 1969, elle était la première femme — et la plus jeune artiste — à gagner le premier prix de la Compétition Van Cliburn au Texas. Puis elle reprit ses études au Curtis Institute à Philadelphia où elle travailla régulièrement avec Rudolf Serkin. Elle déménagea à Londres en 1972 et se lança dans une carrière qui la mena partout dans le monde. Elle a joué avec tous les orchestres de Londres, les orchestres philharmoniques de Vienne et de Berlin et les principaux orchestres des États-Unis, sous la baguette de chefs tels que Neeme Järvi, Zubin Mehta, Kiril Kondrashin et Kurt Masur.

**L'Orchestre Symphonique de Gothembourg** fut fondé en 1905 et est l'un des plus anciens de la Scandinavie. En peu de temps le compositeur, pianiste et chef d'orchestre Wilhelm Stenhammar haussa l'orchestre à une position de tout premier plan dans la vie musicale scandinave. Jean Sibelius et Carl Nielsen furent fréquemment invités à y diriger leurs propres œuvres. Tor Mann et Issay Dobrowen reprirent la tradition. Ces dernières années, les principaux chefs ont été Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling et Charles Dutoit. D'autres chefs renommés ont été invités à diriger l'orchestre, dont Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, sir John Barbirolli, sir Malcolm Sargent, sir Colin Davis, sir Georg Solti, Herbert von Karajan et Zubin Mehta. En automne 1982, l'orchestre réussit à obtenir les services du chef estonien si recherché, Neeme Järvi, en tant que son nouveau chef attitré. L'Orchestre Symphonique de Gothembourg a également enregistré 42 autres disques BIS.

**Neeme Järvi** est le chef d'orchestre principal de l'Orchestre Symphonique de Gothembourg et de l'Orchestre Symphonique de Détroit. Il est né en 1937 à Tallinn, Estonie, et a étudié au conservatoire de Tallinn puis au Conservatoire National de Leningrad avec Rabinovich et Mravinsky. Il fit ses débuts à l'âge de 18 ans lors d'une exécution de concert de *Eine Nacht in Venedig* de Strauss et, en 1963, il devenait le directeur de l'Orchestre de la Radio et Télévision d'Estonie et de l'Opéra de Tallinn. Il gagna le premier prix du concours international pour chefs

d'orchestre à Rome en 1971, ce qui lui amena des invitations à diriger des orchestres majeurs partout dans le monde.

En 1980, Neeme Järvi émigra aux Etats-Unis et il a beaucoup travaillé depuis avec les principaux orchestres du monde occidental et dans d'éminentes maisons d'opéra. Lors de la saison 1978-79, il fit ses débuts à l'Opéra Métropolitain avec *Eugène Oneguine*. Il a fait des tournées partout dans le monde avec l'Orchestre Symphonique de Gothembourg. Il enregistre présentement l'intégrale de la musique orchestrale de Sibelius et de Tubin sur étiquette BIS pour laquelle il a déjà enregistré toutes les symphonies de Gade et de Martinfl. Il a fait 55 autres disques BIS.

Ces dernières années, l'**Orchestre Symphonique de Malmö** est devenu l'un des orchestres majeurs de la Scandinavie. Les concerts et les enregistrements de cet ensemble furent salués unanimement par les critiques. L'orchestre a gagné des prix internationaux pour ses disques. Lors d'une récente tournée en Allemagne, les critiques firent l'éloge de la formation et en firent un modèle pour les orchestres allemands. L'Orchestre Symphonique de Malmö compte maintenant 87 membres. L'orchestre est réputé pour ses interprétations des œuvres majeures de la période romantique qu'il exécute avec une intensité frappante. Plusieurs compositeurs contemporains ont spécifié que cette formation soit choisie pour enregistrer leurs œuvres. Une partie majeure du répertoire de l'ensemble est naturellement formée d'œuvres de la période classique comprenant les symphonies de Haydn, Mozart et Beethoven. L'orchestre a enregistré 21 autres disques compacts BIS.

**Paavo Järvi** est né en 1962 à Tallinn où il a étudié au conservatoire jusqu'en 1980 alors que sa famille émigra aux Etats-Unis. Il poursuivit ses études à l'Ecole Juilliard et à l'Institut Curtis avec, entre autres, Leonard Bernstein et Michael Tilson Thomas. Il a été le chef de Lyra Borealis et des Chamber Players de Toronto. Paavo Järvi fut nommé principal chef d'orchestre de l'Orchestre Symphonique de Malmö en 1994. Il a dirigé tous les orchestres majeurs des pays nordiques et il a remporté un grand succès avec l'Orchestre Philharmonique Royal de Londres. Il a plusieurs enregistrements sur BIS à son actif.

## Snöfrid, Op.5

(text: Viktor Rydberg)

*Poco presto, agitato*

### Kör:

I kvällens mörker och stormens larm  
han hörde en röst vid sin fönsterkarm.

### Snöfrid (mezzosopran):

Gunnar, nu går det böljor över sjö!  
Kom, jag vill se om din håg är varm,  
om mod kan bo i en gosses barm:  
Kom, gunga på våg en huldremö!  
Och rådes du icke för svek och harm,  
Gunnar, Gunnar, då styra vi ut till din lyckas ö.

*Andante sostenuto e tranquillo*

### Kör:

Det var Snöfrid.  
Djupt i skogen stundom såg han henne,  
älskligare hundra aldrig fanns:  
så skön hon var med blåa ögons glans,  
gyllne lockar om det vita ännu.

*Tempo I*

### Kör:

Han ilade ut, hon tog hans hand,  
så gingo de ned till sjöastrand...

### Gunnar (tenor):

Snöfrid, hur fager du är i din silverskrud!

### Kör:

Och månen rann upp vid skogens rand  
och lyste ur moln med rödgul brand

å seglet, som spändes på ungmöns bud,  
och snäckan hon sköt i skum från land.

## Snöfrid, Op.5

(text: Viktor Rydberg)

*Poco presto, agitato*

### Choir:

Amid the darkness of evening and the din of the storm  
He heard a voice at his window.

### Snöfrid (Mezzo-soprano):

Gunnar, upon the lake the waves are surging,  
Come, let me see if your heart is warm,  
If courage can reside within a lad's breast:  
Come, set sail with a forest nymph,  
And if you fear not deceit and vexation,  
Gunnar, Gunnar, we shall set out for the isle of your  
happiness.

*Andante sostenuto e tranquillo*

### Choir:

It was Snöfrid.  
Now and then he saw her deep in the forest,  
There was never a fairer lady of the woods:  
She was so beautiful with her shining blue eyes,  
Her golden locks around her white face.

*Tempo I*

### Choir:

He hurried out, she took his hand,  
They went down to the lake shore...

### Gunnar (Tenor):

Snöfrid, how beautiful you are in your silver dress!

### Choir:

And the moon rose at the forest's edge  
And shone forth from the clouds with a reddish-gold  
glow  
Upon the sail which was raised at the maiden's wish  
And, surrounded by foam, the shell shot away from  
land.

**Gunnar:**

Snöfrid, vi gunga på väg, mina drömmars brud!

**Kör:**

Vid hans sida sitter hon och lyss til vindens saga,  
 skådar drömmande till månens klot;  
 runt omkring dem dånar vågors hot,  
 runt omkring dem stormens röster klaga.  
 Nu vråker en bränning mot stäv och stam,  
 där skjuter en berghög udde fram.  
 Gunnar, vi syna guld i månljus natt,  
 så locka småtroll i dvärgaham,  
 de vinka, de vinka från bergets kam:  
 Gunnar, kom, gosse, kom, tag din lycka fatt!  
 Vi skola dig fria från armodsskam!  
 Vi skola dig fria från armodsskam!  
 Gunnar, Gunnar, Gunnar, giv oss din själ,  
 Gunnar, Gunnar, så får du vår skatt!  
 Gunnar, Gunnar, Gunnar, Gunnar, Gunnar!

*Vivace*

**Kör:**

Det viner i luft, det skummar på fjärd,  
 det brusar fram en rasande färd.  
 Gunnar, Gunnar, Gunnar, där kommer Utgård's vilda  
 jakt.  
 De komma med lurar och fanor och svärd,  
 de komma med lurar och fanor och svärd,  
 de komma, de komma och ryta sin dövande  
 hyllningsgård  
 åt våldet, som Hidgård i kedjor lagt.  
 Giv oss din själ, giv oss din själ,  
 och i minnets värld, Gunnar, Gunnar,  
 ditt namn skall stråla med ärans prakt!

*Molto sostenuto*

**Kör:**

Nu syntes en vik där månen göt  
 sitt skimmer och böljan domnad flöt.

**Sopran:**

Gunnar, Gunnar, Gunnar, vänd hit din stäv!

**Gunnar:**

Snöfrid, let us set off, O bride of my dreams!

**Choir:**

She sits at his side and listens to the wind's saga,  
 Dreamily she looks towards the globe of the moon;  
 Around them roar the menacing waves,  
 Around them wail the voices of the tempest.  
 Now, a breaker crashes against the bow and the mast,  
 There sticks out a mountainous cape.  
 Gunnar, we see gold in the moonlit night —  
 Thus tempt little dwarf-shaped trolls,  
 They're waving from the hilltop:  
 Gunnar, come, lad, take hold of your good fortune,  
 We shall train you away from the shame of poverty,  
 We shall train you away from the shame of poverty!  
 Gunnar, Gunnar, Gunnar, give us your soul,  
 Gunnar, Gunnar, you will receive our treasures!  
 Gunnar, Gunnar, Gunnar, Gunnar, Gunnar!

*Vivace*

**Choir:**

The wind is whistling, the water in the bay is foaming,  
 A headlong journey rushes onwards  
 Gunnar, Gunnar, Gunnar, here come Utgård's wild  
 hunters,  
 They come with horns and banners and swords,  
 They come with horns and banners and swords,  
 They are coming, they are coming and yelling their  
 deafening cries of homage  
 To violence, which Hidgård had bound in chains.  
 Give us your soul, give us your soul,  
 And in the world of memories, Gunnar, Gunnar,  
 Your name will shine with the splendour of honour!

*Molto sostenuto*

**Choir:**

Now a bay could be seen where the moonlight shone  
 And the waves subsided.

**Soprano:**

Gunnar, Gunnar, turn hither your boat's prow!

**Kör:**

Så lockar en röst, så lockar en röst.

**Sopran:**

Dig väntar en hydda i lundens sköt,  
en trohet som aldrig sitt löfte bröt,  
här drömmar du ljuvt vid strandens säv!

Den vänaste arm, som ett famntag knöt,  
Gunnar, Gunnar, skall väva med kärlek,  
med kärlek din levnads väv!

*Molto moderato, risoluto*

**Kör:**

Men Snöfrid reste sig hög i stäven:

**Snöfrid:**

Bättre är kampens ädla armod  
än drakens dolska ro på guldret;  
bättre är hånad död för det goda  
än namnfrejð vunnen i självisk ärlan,  
bättre än fridens är farans famntag.  
Väljer du mig, då väljer du stormen.  
Ty de hårda hjältelivets runor lyda:  
Svärd mot snöda jättar draga,  
modigt bloda för de svaga,  
glad försaka, aldrig klaga,  
strida hopplös strid och namnlös död.  
Det är livets sanna hjältesaga.  
Leta icke efter lyckans ö!

**Kör:**

Och i töcken svann hans huldre mö.  
Ensam, ensam, ensam drev han kring i böljors öken.

Gunnar! Gosse!

*Largamente*

**Kör:**

Många vägar öppnar sig till griften;  
om bland dem du väljer kämpens stig,  
genom oro, genom kval, genom hårda skiften,  
genom tvivlets töcken för han dig.

**Chör:**

A voice entices, a voice entices.

**Soprano:**

In the shelter of the grove a cottage awaits you,  
A faithfulness that never broke its promise,  
Here you may dream sweetly by the rushes on the shore!  
The fairest arm, clasped as in an embrace,  
Gunnar, Gunnar, shall weave with love,  
With love the web of your life!

*Molto moderato, risoluto*

**Chör:**

But Snöfrid rose high in the bow:

**Snöfrid:**

Better the noble poverty of battle  
Than the dragon's deceitful repose upon the gold;  
Better a scornful death for what is good  
Than renown won from selfish deeds:  
Better the embrace of danger than that of peace.  
If you choose me, you choose the storm.  
For the hardy poems of the hero's life say:  
Draw your sword against vile giants,  
Bleed valiantly for the weak,  
Strive with joy, do not complain,  
Fight the hopeless fight and die nameless.  
This is the true heroic saga of life.  
Do not seek the isle of happiness!

**Chör:**

And his maiden of the woods vanished into the mists.  
Alone, alone, alone, he went around in the wilderness  
of waves.  
Gunnar! Lad!

*Largamente*

**Chör:**

Many ways open themselves towards the grave;  
If from among them you choose the path of war —  
Through unrest, through suffering, through hard work,  
Through the haze of doubt it will lead you.



Trött och ensam kämpe i sitt blod den man,  
 som lyfte sköld till värn  
 för denna världens små,  
 och ju himlen närmare hans syfte,  
 desto tyngre fjät han måste gå.  
 Dock, du gosse, är du dina bästa drömmar trogen,  
 återser dig huldran någon gång,  
 leker med dig, leker med dig som I lekt i skogen,

sjunger för dig, sjunger för dig tröstlig runosång,  
 öppnar för dig, öppnar för dig  
 dina barndoms minnens blomstergårdar,  
 när från strid du längtar dit igen,  
 där på Idavallen, där på Idavallen  
 nornan vårdar morgonlivets gyllne tavlor

morgonlivets tavlor än.

## Midvinter, Op.24

(text: "Den signade dag")

Den signade dag  
 som vi nu här se  
 av himmelen till oss nedkomma.  
 Han blive oss säll,  
 han låter sig te  
 oss allom till glädje och fromma!  
 Ja Herren den högste  
 oss alla idag  
 för synder och sorger bevare!

He who lifts his shield in defence of the small,  
 Who lifts his shield in defence of the small,  
 Fights tired and alone in his blood  
 And the nearer his purpose is to heaven  
 The heavier his footsteps must be.  
 But, o lad, if you are faithful to your best dreams,  
 Your maiden of the woods will see you again some day.  
 She will play with you, play as you played together in  
 the forest.  
 She will sing to you, sing comforting poems,  
 She will open for you,  
 Open the garden of your childhood memories,  
 When, from battle, you long thither  
 There in Idaval, there in Idaval,  
 The Norn still cherishes golden pictures of morning  
 life,  
 Pictures of morning life.

## Midwinter, Op.24

(text: 'O Blessed Day')

O blessed day  
 We now enjoy  
 From heaven it is granted.  
 He brings us bliss  
 He shows himself  
 For all our joy and worship!  
 O may Our Lord  
 Each one today  
 Defend us from every evil!

## Florez och Blanzefflor, Op.3

(text: Oscar Levertin)

När aftonrodnad'n sin rosenkorg tömde  
i den flyende dagens spår,  
och maj i sitt vårliga töcken gömde  
allt hagtornens blomsterspår,  
om blommor och vitblommor kärlek jag drömde  
om Florez och Blanzefflor.

Det var två konungabarn som lekte  
med spiror och äpplen av guld,  
varandra som bi och blomma smekte,  
då våren av doft stod full,  
och äppelblommornas snöfall blekte  
all örtagårdens mull.

Det var två konungabarn som redo  
till bröllop en sommardag,  
medan lekarna nyckelharporna vredro,  
och burgundern rann röd över lag,  
och ängarnas klöver ängorna spredro  
i starka, kryddade drag.

Det var ett konungapar, som i gamman  
vid härden i högsätet satt,  
njöt tårarnas sorgdryck samman  
och samman festernas skratt,  
tills döden slog aska på spiselflamman  
och tog dem en kärleksnatt — — —

När aftonrodnadens facklor blänkte  
vid den döende dagens bår,  
och maj i sin skymningsslöja sänkte  
min ensamma vandringsspår,  
på blommor och vitblommor kärlek jag tänkte,  
på Florez och Blanzefflor.

## Florez and Blanzefflor, Op.3

(text: Oscar Levertin, translated by William Jewson)

When evening loosed its rosy grasp,  
The day grown long and worn,  
And May embraced with vernal clasp  
The hawthorn's flowery store  
And I dreamed of flowers, the white flowers' mask  
Of Florez and Blanzefflor

Of royal birth, two children played  
With sceptre and orb of gold.  
Like bee and bloom the two caressed  
As scents of spring enfold  
And snow of apple blossom laid  
On every lovely wold.

Of royal birth two children rode  
To their wedding one summer's day,  
While fiddlers gallant reels bowed  
And wine made tempers gay  
And the scents of the clover flowers implode  
Strong scent of an evening lay.

A royal pair, a happy pair  
They sat upon their throne;  
Together tasted life's despair  
And life's delights condoned  
Till death threw ash upon the fire  
And took them, flesh and bone.

When flames of evening flaming shine  
And the bier of the day explore  
And the misty veil of May confines  
My lonely wanderer's door,  
I think of the love of white flowers fine,  
Of Florez and Blanzefflor.

## **Symphony No.1 in F major**

Recording data: live recording, 1982-09-24 at the Gothenburg Concert Hall, Sweden. Recording engineer: Michael Bergek  
4 Neumann KM83 and 1 Neumann SM69 microphones; Swdsh Radio mixer; Telefunken M5c tape recorder;  
BASF SPR50LH tape, no Dolby

**Producer: Lennart Dehn** — Producer after master tape: Robert von Bahr

## **Lodolezzi sjunger; Interlude from 'Sången'; Midvinter; Snöfrid**

Recording data: 1989-03-17, 20 at the Gothenburg Concert Hall, Sweden. Recording engineer: Michael Bergek  
2 Neumann SM69, 2 Neumann KM130 and 3 Neumann U87 microphones; SAM82 mixer; Sony 2500 DAT recorder  
**Producer: Lennart Dehn** — Digital editing: Michael Bergek

## **Symphony No.2 in G minor**

Recording data: live recording, 1983-09-16 at the Gothenburg Concert Hall, Sweden. Recording engineer: Michael Bergek  
4 Neumann KM83 and 1 Neumann SM69 microphones; Swedish Radio mixer; Sony PCM-F1 digital recording equipment; Sony tape  
**Producer: Lennart Dehn** — Digital editing: Robert von Bahr

## **Florez och Blanzeflor; Two Sentimental Romances; Piano Concerto No.1**

Recording data: 1992-06-11/17 at the Malmö Concert Hall, Sweden. Recording engineers: Siegbert Ernst, Robert von Bahr  
2 Neumann U89, 2 Neumann KM130 and 2 Neumann KM140 microphones; Studer 961 mixer;  
Sony PCM-F1 digital recording equipment

**Producer: Robert von Bahr** — Digital editing: Siegbert Ernst

## **Piano Concerto No.2**

Recording data: 1989-05-19/20 at the Gothenburg Concert Hall, Sweden. Recording engineer: Michael Bergek  
1 Neumann SM69 and 4 Neumann KM130 microphones; SAM82 mixer; Sony 2500 DAT recorder  
**Producer: Lennart Dehn** — Digital editing: Michael Bergek

## **Excelsior!**

Recording data: 1983-09-01 at the Gothenburg Concert Hall, Sweden. Recording engineer: Michael Bergek  
4 Neumann KM83 and 1 Neumann SM69 microphones; Swedish Radio mixer; Sony PCM-F1 digital recording equipment; Sony tape  
**Producer: Lennart Dehn** — Digital editing: Robert von Bahr

## **Serenade for Orchestra**

Recording data: 1985-08-26, 31 at the Gothenburg Concert Hall, Sweden. Recording engineer: Michael Bergek  
1 Neumann M69 and 2 Neumann M269 tube microphones; Swedish Radio mixer; Sony PCM-F1 digital recording equipment  
**Producer: Lennart Dehn** — Digital editing: Michael Bergek

Cover texts: Lennart Dehn, Per Skans, Dr. Allan B. Ho

English translation: John Skinner, Andrew Barnett, William Jewson

German translation: Per Skans

French translation: Arlette Lemieux-Chéné

Front cover: picture of Wilhelm Stenhammar by B. Chronander

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd.

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 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se [www.bis.se](http://www.bis.se)

© 1982, 1983, 1985, 1989 & 1992, © 1994, BIS Records AB

The recordings of the *Symphony No.1*, *Serenade*, *Snöfrid*, *Midvinter*, the *Interlude from 'Sången'* and *Lodolezzi sjunger* were made in co-operation with the Theodor & Hanne Mannheimer Foundation, Sweden.



**Neeme Järvi**

*Photo: Eino Tubin*



**Paavo Järvi**



**Leif DeWinger**

*Photo: © Caroline Roosmark*



**Cristina Ortiz**



**Peter Mattei**

*Photo: © Anders Kustås*



**Ulf Wallin**

*Photo: © Oleksa Bili  
Inger Caspersen*