



# STENHAMMAR

THE STRING QUARTETS

STENHAMMAR QUARTET





**STENHAMMAR** *STRING QUARTETS*  
*No. 1 in C major · No. 2 in C minor*  
**STENHAMMAR QUARTET**

## STENHAMMAR, WILHELM (1871–1927)

### STRING QUARTET NO. 1 IN C MAJOR, Op. 2 (1894) 32'33

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | I. <i>Allegro</i>   | 7'32 |
| 2 | II. <i>Mesto. Sehr einfach, aber mit der innigsten Empfindung vorzutragen</i> | 9'17 |
| 3 | III. <i>Molto tranquillo e comodo – Un pochettino piu leggiero</i>            | 6'19 |
| 4 | IV. <i>Allegro energico</i>   | 9'12 |

### STRING QUARTET NO. 2 IN C MINOR, Op. 14 (1896) 28'40

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 5 | I. <i>Allegro moderato</i>                                   | 7'01 |
| 6 | II. <i>Andante quasi adagio</i>                              | 7'00 |
| 7 | III. Scherzo. <i>Allegro vivace – Trio. Molto espressivo</i> | 6'33 |
| 8 | IV. Finale. <i>Allegro energico e serio</i>                  | 7'55 |

TT: 61'54

## STENHAMMAR QUARTET

PETER OLOFSSON and PER ÖMAN *violins*

TONY BAUER *viola* · MATS OLOFSSON *cello*

## **Wilhelm Stenhammar** (1871–1927)

Wilhelm Stenhammar was one of the most versatile Swedish composers of his generation. In addition to writing two operas, two symphonies and two piano concertos, he produced a large number of songs, piano music and a violin sonata. The string quartet genre is a central one in his oeuvre. An important precondition for this was his long-standing collaboration with the violinist Tor Aulin and his string quartet, the Aulin Quartet, with which Stenhammar worked closely as a pianist. ‘The Aulins’ concerts in Stockholm’, Stenhammar wrote during the winter of 1896, ‘are an undertaking that is closer to my heart than any other of this kind, and it is no exaggeration if I say that I long for each new concert, and that it is a real sacrifice for me if I am forced to miss one of them. I don’t know if you understand this, but I believe that you will grasp my feelings when I say that for me that the Aulin Quartet is, and with every passing day becomes all the more, the incarnation of everything exalted that I know in the world of music – not ideal, I grant – but, perhaps even because of its imperfections, all the more cherishable. With every day, every hour that passes I feel more strongly that I would not voluntarily give this up, that it would be the last thing that I would abstain from. It has educated me, it has turned me into a musician, I need it and love it.’

Between 1894 and 1916 Stenhammar composed a total of seven string quartets, of which one (F minor, 1897) was withdrawn immediately after its first performance. In Scandinavian music of its time, this series of quartets is unique both in its consistency and in its musical aspirations.

### **String Quartet No. 1 in C major, Op. 2** (1894)

Stenhammar’s First String Quartet was composed in the summer of 1894, just a few months after his sensational breakthrough with his Piano Concerto in B flat minor, Op. 1. The concerto’s Stockholm première in the spring of 1894, at which Stenhammar himself played the solo part, received rapturous reviews, and at a stroke Sten-



hammar was acknowledged as the brightest young talent in Swedish music. The overwhelming deluge of honours and tributes that rained down upon him as a result of this event did, however, bring problems in its wake. In the future all of his works would be measured alongside his *début* piece. As its immediate successor the String Quartet in C major, Op. 2, was affected particularly strongly. The critic T. Stefan Oljelund, for instance, wrote: ‘To attach the opus number 2 to a work in the extremely demanding genre of the string quartet – after having made such a splendid *début* as Mr Stenhammar did with his Piano Concerto, which was received with almost unanimous acclaim both here and in Berlin – testifies both to considerable talent and true ambition. At many places in Mr Stenhammar’s String Quartet in C major, performed the day before yesterday, we find his cheeky immediacy and sometimes also genuine flights of fancy; these save him from being caught in the trap of routine. But to describe this work a step forwards, and a significant one at that, would be difficult, despite what a certain daily newspaper has tried to suggest in advance in this respect.’

With his First String Quartet, Stenhammar presents his calling card as a composer of chamber music – and he does so in the most challenging genre, that of the string quartet. His decision to do so is closely linked with the collaboration that had begun two years earlier, when he appeared as a pianist together with the Aulin Quartet (est. 1887), and with his close friendship with the violinist Tor Aulin (1866–1914), a virtuoso pupil of Émile Sauret’s. In the years that followed, Stenhammar and the Aulin Quartet undertook wide-ranging concert tours throughout Sweden and the other Scandinavian countries, setting new standards for public chamber music concerts wherever they went. As we learn from Stenhammar’s letters to his Danish concert agent and publisher Henrik Hennings, he therefore wanted to dedicate his First String Quartet to the Aulin Quartet. To the composer’s deep regret, the great haste in printing the work resulted to the omission of this dedication.

Musically, Stenhammar attempted in his First String Quartet to continue directly

in the central European tradition of the genre. In terms of motivic economy, unity of overall form and metrical subtlety he oriented himself in particular around the quartets of Johannes Brahms. As a young man, Stenhammar had studied Brahms's quartets eagerly in arrangements for piano four-hands. In this context it is worth remembering that it was Stenhammar who in 1893 had given the first Stockholm performance of Brahms's Piano Concerto No. 1 in D minor, Op. 15. For Stenhammar's knowledge of Brahms's music his year of piano study under the 'Brahmsian' Heinrich Barth at the Königlische Hochschule für Musik in Berlin was of special importance.

Without beating about the bush, Stenhammar opens the first movement of his First String Quartet with the main theme, its terse, sharply dotted rhythm further intensified by the ample, quasi-orchestral instrumental writing. In keeping with the lack of a key signature, C major can indeed be regarded as the key in which it begins, but one of the striking characteristics of this work is its habit of making unpredictable excursions into remote keys – such as, for example, the shift to B major as early as the fifth bar. Preserved sketches for the quartet show that many passages in the first movement were revised several times. In particular Stenhammar finetuned the transitions in order to achieve the greatest possible fluency in the music.

The slow movement bears the indication (in German): 'Sehr einfach, aber mit der innigsten Empfindung vorzutragen' ('Very simply, but to be performed with the most intimate sensitivity'), thereby unequivocally entering Beethovenian territory. In terms of gestures and motivic formulation, Stenhammar takes Beethoven's middle quartets as his model, although in terms of harmony and sonority he uses all the tools of the late nineteenth century. After this sustained *Mesto* the third movement, an *Intermezzo* (a title that can be seen as a further tribute to Brahms), functions as a playful contrast. Here Stenhammar keeps several lively motifs in the air at the same time, and gives the four players plenty of opportunities for spontaneous interaction in a variety of combinations. It was this movement that appealed to the

young Carl Nielsen, when he encountered Stenhammar's piece in Copenhagen.

Admittedly at this time Nielsen, who was then busy making a name for himself as a composer, was still some way from forming the high opinion that he would later have for Stenhammar's music. For instance his judgement of the finale was that it showed 'talent and temperament', but that the compositional work left much to be desired. And indeed, the last movement owes its effect less to refined motivic workmanship than to the driving energy of its impassioned rondo theme, which – somewhat unexpectedly in a quartet based in C major – starts in F minor and alternates with a variety of episodes of shifting tonal colour.

Stenhammar created a degree of confusion among his contemporaries with the work's ending. He wrote a long climax in C major, ending with powerful chords. But, after a brief pause for breath, the movement turns out not to have reached its end at all; a dreamy, rapt coda follows. Reviews of the first performance indicate that the audience assumed that the chords, very effectively performed by the Aulin Quartet, were the end of the piece, and many of them got up to leave. As Adolf Lindgren wrote, despite the misunderstanding 'this beautiful work' was received 'with lively applause'.

### **String Quartet No. 2 in C minor, Op. 14 (1896)**

If the First String Quartet can be regarded as a promising apprentice work in this genre, the String Quartet No. 2 in C minor, Op. 14, written just two years later, represents something of a liberation from the genre's conventions. This is immediately evident from the way Stenhammar begins the work. Unlike in the First Quartet, he does not formulate a specific theme, but rather presents a collection of motivic fragments which seem to go in chromatic quest of their continuation. Only later, above a semiquaver motion, does the first violin present a sort of theme – a virtuosic, irascible gesture that Stenhammar might have composed specifically with his friend Tor Aulin in mind. All the same, this seemingly victorious melodic line lacks both a

clear tonality and also a melodic conclusion. Admittedly the flowing subsidiary theme in E flat major appears at first to be a refuge of lyrical stability, yet soon this too succumbs to the suction of chromatic displacement. The further course of the movement, too, keeps its distance from the sonata-form concept that is innate to the genre. Instead of developing the themes that have been presented, Stenhammar starts again from scratch, working with the motivic fragments from the outset. He gives these fragments an expansive, harsh sonority, quite far removed from the established string quartet ideal. Here we hear an echo of elements that had become established especially in Edvard Grieg's String Quartet in G minor, Op. 27 (1878) – and which were responsible both for the caustic reaction to that work from German-language critics and for the widespread positive impact it made in Scandinavia. During the 1890s Grieg's G minor Quartet was one of the most frequently played works in the Aulin Quartet's repertoire.

One noteworthy point in the first movement of Stenhammar's Second String Quartet is that in the coda he gradually divides up the virtuoso violin gesture into its component parts and thus, retrospectively, draws attention to their origin in the 'primeval soup' of the introductory motifs. The slow movement joins two contrasting elements into a greater unity: the calm, hymn-like opening theme gives way to an uneasily quivering semiquaver motion, which dissolves into diverging clichés. Not until the return of the introductory theme do these semiquavers find a well-defined place, now transformed into accompanimental figures. Here, as in the scherzo that follows, we can see – compared with the First Quartet – Stenhammar's greater concern for overall coherence. At the same time, in the third movement, he uses harmonic refinement and metrical displacements to create all sorts of little surprises which accentuate the scherzo character to the utmost.

By contrast the finale assumes a serious, contrapuntal expression. From an earnest four-note idea there arises an extremely jagged theme, which is joined by a rapid scale motion as a counter-melody. The result is a two-part texture, with the



two violins forming one pair, and the viola and cello another. This opening is conspicuously far removed from the usual four-part string quartet style, and gives rise to the suspicion that something important is missing from the main theme. Quite what this something is becomes apparent only in the development: a fanfare-like motif, introduced at first just in passing. In the recapitulation Stenhammar completes his main theme by adding this fanfare motif. The main theme, punctuated by pauses, serves as a bass line; the counter-melody with its runs is the middle voice, and the melody proper is formed from the fanfare motif. In this way Stenhammar avoids a literal repeat of the exposition and creates a long intensification throughout the course of the finale. It follows that it is the fanfare motif that ends the quartet: a coda in a sublime C major, *pianissimo*, accompanied by moonlit, shimmering triplet figures in the lower parts.

© *Signe Rotter-Broman 2014*

Formed in 2002, the **Stenhammar Quartet** has established itself as one of Scandinavia's foremost string quartets. The works of Wilhelm Stenhammar naturally play a central part in the ensemble's programmes, but much attention is also paid to the Viennese Classical repertoire and to contemporary music. The Quartet regularly commissions works from Nordic composers such as Sven-David Sandström and Bent Sørensen, and has also been the dedicatee and given the first performances of works by composers from the USA and Great Britain.

The Stenhammar Quartet has recorded extensively for Swedish Radio, and the ensemble's previous discs have received nominations for the Swedish 'Grammis' Awards as well as critical acclaim from reviewers both in Sweden and internationally ('The Stenhammar Quartet play with articulate communicative devotion and emotional precision throughout' – *MusicWeb International*).

The Stenhammar Quartet has been the subject of a documentary by the French music channel *Mezzo*. In 2009 the ensemble was commended by the Royal Swedish Academy of Music for its contributions to Swedish music, and in the same year it made its London début, which led to a repeat invitation. The Quartet has taken part in festivals in countries including Poland, Denmark, Algeria and India, and has also appeared on Swedish television on various occasions.

## **Wilhelm Stenhammar** (1871–1927)

Wilhelm Stenhammar hör till de mångsidigaste svenska tonsättarna i sin generation. Förutom pianoverk och en violinsonat komponerade han ett stort antal sånger, två operor, två symfonier och två pianokonsert. I centrum för hans skapande står stråkkvartettgenren. En viktig förutsättning för detta utgjorde det mångåriga samarbetet med violinisten Tor Aulin och dennes stråkkvartett, Aulinkvartetten, som Stenhammar hade nära samarbete med i egenskap av kammarmusikpianist. ”De aulinska konserterna i Stockholm”, skriver Stenhammar vintern 1896, ”är ett företag, som ligger mig närmare om hjärtat än något annat dylikt, och jag öfverdrifver icke om jag säger att jag längtar till hvarje ny konsert, och att det är mig en verklig uppoffring att nödgas afstå från att vara med på en enda af dem. Jag vet ej om du förstår mig i detta, tror dock att du förstår min känsla, när jag säger dig att aulinska kvartetten för mig är, och blir det mer för hvarje dag som går – den visserligen inte ideala, men kanske just med sina fel mig så mycket kärare inkarnationen af allt det högsta jag känner inom musikens verd. För hvar dag och stund känner jag det tydligare, att den släpper jag inte godvilligt, den släpper jag sist af allt. Den har fostrat mig, den har gjort mig till musiker, jag behöfver den, och jag älskar den.”

Stenhammar komponerade mellan 1894 och 1916 sammanlagt sju stråkkvartetter, f-moll-kvartetten (1897) drog han dock direkt efter uruppförandet tillbaka. Denna stråkkvartettserie är för sin tid unik i Skandinavien i sin konsekvens och sina kompositoriska anspråk.

### **Stråkkvartett nr 1 C-dur op. 2 (1894)**

Stenhammars första stråkkvartett tillkom under sommaren 1894, bara några månader efter hans sensationella genombrott med pianokonserten op. 1 i b-moll. Konsertens uruppförande i Stockholm våren 1894, där Stenhammar själv satt vid flygeln, fick ett översvallande mottagande som i ett slag korade Stenhammar till det svenska musiklivets stora unga framtidshopp. Den överväldigande vågen av lovord och äre-

betygelser som göts över honom i samband med detta hade dock också sina problematiska sidor. Nu måste allt han i fortsättningen komponerade låta mäta sig med förstlingsverket. Stråkkvartetten i C-dur op. 2 var som det direkt efterföljande verket särskilt beträffat av detta. Så skrev t.ex. kritikern T. Stefan Oljelund: ”Att kunna såsom sitt opus 2 beteckna ett arbete inom stråkkvartettens mycket fordrande kompositionsart, efter att ha gjort en så ståtlig debut som Hr Stenhammar med sin pianokonsert, hvilken mottogs med nära enstämmigt bifall både här och i Berlin, vittnar både om dugtig begåfning och sund ärolystnad. I Hr Stenhammars i förgår utförda stråkkvartett (C-dur) röjer sig äfven mångenstädes hans käckä omedelbarhet och emellanåt verklig fantasiflygt, som räddar honom från att fastna i schablonen, men att stämpla detta verk såsom ett framsteg, och ett betydande sådant, utöfver den liffulla pianokonserten faller sig svårt, i trots af hvad en morgontidning på förhand velat fastslå i sådan riktning.”

Med op.2 avlämnar Stenhammar sitt visitkort som kammarmusiktonsättare, och detta genast i den mest anspråksfulla genren, stråkkvartetten. Detta hänger nära samman med det samarbete Stenhammar som pianist två år tidigare inlett med den 1887 grundade Aulinkvartetten och hans nära konstnärsvänskap med den hos Emile Sauret utbildade violinvirtuosen Tor Aulin (1866–1914). Under de påföljande årtiondena vidtog Stenhammar och Aulinkvartetten omfattande konsertresor i Sverige och Skandinavien, som satte standard för det offentliga kammarmusikaliska konsertlivet även utanför huvudstaden. Som det framgår av Stenhammars brev till sin konsertagent och förläggare i Köpenhamn, Henrik Hennings, ville Stenhammar följaktligen tillägna Aulinkvartetten sin förstlingskvartett. Till hans stora besvikelse kom tillägnet dock inte med i det hastigt utgivna trycket av kvartetten.

Kompositoriskt strävar Stenhammar i op.2 efter en direkt anslutning till den centraleuropeiska genrettraditionen. Därvid orienterar han sig genom motivisk ekonomi, storformal slutenhet och metrisk finess i synnerhet mot Johannes Brahms kvartetter. I sin ungdom hade han tillsammans med vänner begeistrat studerat Brahms



kvartetter genom arrangemang för fyrhändigt klaver. I detta sammanhang kan också nämnas, att det var Stenhammar som förde Brahms första pianokonsert i d-moll op. 15 till dess första uppförande i Stockholm 1893. För hans förtrogenhet med Brahms verk var Stenhammars studieår för ”brahmsianen” Heinrich Barth vid Königliche Hochschule für Musik zu Berlin också av särskild betydelse.

Utän omsvep låter Stenhammar kvartettens första sats inledas med huvudtemat, vars pregnanta, skarpt punkterade rytmik ytterligare förstärks av den voluminösa, orkestralt anlagda sättnigen. Visserligen är, som frånvaron av förtecken antyder, C-dur att betrakta som utgångstonart, men till verkets utmärkande karaktäristika hör oförutsägbara utvinkningar till avlägsna tonarter, som t.ex. en vändning till H-dur i femte takten. Som de bevarade skisserna till op. 2 visar, omarbetades flera passager i första satsen mer än en gång. Stenhammar filade särskilt på övergångspassagerna, för att få till ett så flytande satsförlopp som möjligt.

Den långsamma satsen bär en fördragsbeteckning på tyska, ”Sehr einfach, aber mit der innigsten Empfindung vorzutragen” (”Föredrages mycket enkelt, men med innerlig känsla”), och beträder därmed utan omsvep beethovenskt mark. Stenhammar tar här utgångspunkt i stråkkvartetterna från dennes mellanperiod dock utvidgad med det sena 1800-talets klangliga och harmoniska register. Till detta *Mesto* fungerar den tredje satsen, *Intermezzo* – en satsbeteckning som kan läsas som ytterligare en Brahms-referens –, som en lekfull kontrast. Här håller Stenhammar flera lekfulla motiv i luften samtidigt och lämnar stort utrymme åt den fyrstämmiga kvartettensembeln för spontan interaktion och flexibel kombinatorik. Just den här satsen gjorde intryck på den unge Carl Nielsen, när han hörde den i Köpenhamn.

Emellertid var Nielsen, som precis själv banade sig väg som tonsättare, vid denna tidpunkt ännu långt från sin senare uppskattning av Stenhammar. Om finalsatsen menade han t.ex. att den visserligen visade ”talang och temperament”, men att den lämnade mycket i övrigt att önska beträffande det kompositoriska arbetet. Och sannerligen ligger finalsatsens verkan mindre i utarbetad motivbehandling än i den

framåtsträvande energin i det lidelsefulla rondotemat, som – något oväntat i en C-dur-kvartett – börjar i f-moll och varvas med mångsidiga, klangligt omväxlande episoder.

En viss förvirring orsakade Stenhammar hos sina samtida i och med gestaltningen av slutet. Han komponerade en långt utdragen C-dur-stegring som avslutas med några kraftiga ackord. Men det visar sig efter en liten andningspaus att satsen ingalunda är slut i och med detta, där ansluter en drömmande coda. Ur recensionerna från uruppförandet kan man utläsa, att stora delar av publiken tog Aulinkvartettens mycket övertygande ackord för slutet av verket och började gå. Trots missförståndet mottogs – med Adolf Lindgrens ord – ”det vackra arbetet med lifligt bifall”.

### **Stråkkvartett nr 2 c-moll op. 14 (1896)**

Om op. 2 låter sig förstås som ett lovande gesällprov på stråkkvartettens område, visar den bara två år senare tillkomna stråkkvartetten i c-moll op. 14 på en kompositorisk frigörelse gentemot genrens normer. Detta visar sig redan i det sätt som Stenhammar inleder verket. Till skillnad från i op. 2 formulerar han inget fast tema utan bara en samling motiviska brottstycken som i kromatiska vändningar tycks söka efter sin fortsättning. Först senare sätter första violinen genom en sextondelsrörelse in med ett slags tema – den virtuost uppbrusande gesten tycks som skraddarsydd för vännen Tor Aulin. Emellertid saknar denna skenbart triumferande melodiska linje såväl en klar tonart som en melodisk avrundning. Och visserligen framträder det flytande Ess-dur-sidotemat till en början som en hemvist för lyrisk stabilitet, men även det dras snart med i suget av de kromatiska förskjutningarna. Även det vidare satsförloppet bibehåller avståndet till genrens gängse behandling av sonatformen. I stället för att bearbeta expositionens teman börjar Stenhammar på nytt från noll med de motiviska brottstyckena ur inledningen. Dessa förser han med en expansiv, rå klanglighet, som fjärrar sig ett gott stycke från de etablerade stråkkvartettidealen.

Här hör man återklanger av kompositoriska erövringar, som etablerats särskilt genom Edvard Griegs stråkkvartett i g-moll op. 27 (1878) – och som lika mycket orsakade den tyska musikkritikens skarpa dom över detta verk som den uppskattning det rönt i Skandinavien. Griegs op. 27 hörde under 1890-talet till de mest spelade kvartetterna i Aulinkkvartettens repertoar.

En poäng i första satsen av op. 14 består i att Stenhammar i satsens coda succesivt löser upp den virtuosa violingesten i sina beståndsdelar och därmed gör dess härstamning ur den inledande ”ursoppan” av motiviska brottstycken hörbar. Den långsamma satsen förbinder två kontrasterande element till en högre enhet: det lugna, koralartade, inledande temat avlöses av en oroligt flimrande sextondelsrörelse, som upplöses i divergerande figurer. Först i den därpå följande återtagningen av det inledande temat finner dessa sextondelar, omvandlade till ackompanjerande figurer, en väldefinierad roll. Här, liksom i det anslutande scherzot, märks en ökad strävan efter storformal sammanhållning jämfört med op. 2. Dessutom skapar Stenhammar i tredje satsen genom harmonisk finess och metrisk förskjutningar alla möjliga överraskande detaljer, vilket driver scherzokaraktern till sin spets.

Gentemot detta tar finalen på sig en allvarlig, kontrapunktisk min. Ur en första, fyrtonig motivansats utvinns ett relativt fragmenterat tema som får en snabb skalrörelse som motstämma. Resultat är en tvåstämmig sats, där de båda violinerna å ena sidan och viola och cello å andra sidan bildar stämpar. Denna öppning ligger påtagligt långt från kvartettenrens gängse fyrstämmighet och väcker misstankar om att huvudtemat saknar någonting väsentligt. Detta något presenteras först i genomföringen: ett fanfarartat motiv, som till en början införs som vore det en bisak. I återtagningen fullföljer Stenhammar sitt huvudtema med detta fanfarmotiv. Det inledande temat fungerar som baslinje, mottemat med sina löpningar blir till mittstämma och den egentliga melodistämman bildas av fanfarmotivet. Så undviker Stenhammar den ordagranna repetitionen av expositionen och skapar en stegring som omspannar hela finalsatsen. I konsekvensens namn är det också fanfarmotivet som i codan i ett skirt

C-dur-*pianissimo*, beledsagat av månljusaktigt skimrande triolfigurer i understämmorna, avslutar kvartetten.

© *Signe Rotter-Broman 2014*

**Stenhammar Quartet** har sedan starten 2002 etablerat sig som en av Skandinavien främsta stråkkvartetter. Wilhelm Stenhammars verk såväl som annan svensk musik är självklart central i ensemblens repertoar, men stort fokus ligger också på Wienklassicismen och samtida musik. Kvartetten beställer kontinuerligt verk av nordiska tonsättare, däribland Sven-David Sandström och Bent Sørensen, men har även blivit tillägnade och uruppfört verk skrivna av tonsättare från USA och Storbritannien.

Stenhammar Quartet har gjort ett stort antal inspelningar för Sveriges Radio, och har för tidigare skivinspelningar nominerats till Grammis två gånger samt rosats av kritiker i såväl svensk som internationell press – på den ansedda brittiska musik-sajten *MusicWeb-International* beskrevs deras spel som präglad av ”en självklar auktoritet och tilltalande bravur”.

Stenhammar Quartet har varit föremål för ett porträtt av den franska musikkanalen *Mezzo*, och uppmärksammades 2009 av Kgl. Musikaliska Akademien för sina insatser för det svenska konstmusiklivet. Samma år gjorde kvartetten debut i London, vilket ledde till återinvitation. Stenhammar Quartet har deltagit i festivaler i bland annat Polen, Danmark, Algeriet och Indien, och har under senare år även framträtt i svensk TV (Polarpriset, Melodifestivalen).



## **Wilhelm Stenhammar** (1871–1927)

Wilhelm Stenhammar gehört zu den vielseitigsten Komponisten seiner Generation in Schweden. Neben Klavierwerken und einer Violinsonate komponierte er eine große Anzahl von Liedern, zwei Opern, zwei Symphonien und zwei Klavierkonzerte. Im Zentrum seines Schaffens steht die Gattung des Streichquartetts. Eine wichtige Voraussetzung hierfür stellte Stenhammars langjährige Freundschaft mit dem Geiger Tor Aulin und dessen Streichquartett, dem Aulin-Quartett, dar, mit dem Stenhammar als Kammermusikpianist eng zusammenarbeitete. „Die Aulin’schen Konzerte in Stockholm“, schreibt Stenhammar im Winter 1896, „sind eine Unternehmung, die mir näher am Herzen liegt als alles andere dieser Art, und ich übertreibe nicht, wenn ich sage, dass ich mich nach jedem neuen Konzert sehne, und dass es für mich ein wirkliches Opfer bedeutet, wenn ich gezwungen bin, auf eines von ihnen zu verzichten. Ich weiß nicht, ob du mich darin verstehst, glaube dennoch, dass du mein Gefühl verstehst, wenn ich Dir sage, dass das Aulin-Quartett für mich die gewiss nicht ideale, aber vielleicht mir gerade mit ihren Fehlern so viel liebere Inkarnation von allem Höchsten ist, das ich in der Welt der Musik kenne, – und es jeden Tag, der vergeht, noch mehr wird. Denn jeden Tag und jede Stunde fühle ich es deutlicher, dass ich dies freiwillig nicht aufgeben, davon lasse ich zuallerletzt. Es hat mich erzogen, es hat mich zum Musiker gemacht, ich brauche es und ich liebe es.“

Stenhammar komponierte zwischen 1894 und 1916 insgesamt sieben Streichquartette, von denen er das f-moll-Quartett (1897) direkt nach der Uraufführung zurückzog. Diese Streichquartettserie ist zu ihrer Zeit in Skandinavien singulär in ihrer Konsequenz und in ihrem kompositorischen Anspruch.

### **Streichquartett Nr. 1 C-Dur** op. 2 (1894)

Stenhammars erstes Streichquartett entstand im Sommer 1894, nur wenige Monate nach seinem sensationellen Durchbruch mit dem Klavierkonzert op. 1 b-moll. Die Stockholmer Uraufführung des Konzerts im Frühjahr 1894, bei der Stenhammar

selbst am Flügel saß, erhielt begeisterte Kritiken, und Stenhammar wurde mit einem Schlag als jugendlicher Hoffnungsträger des schwedischen Musiklebens inthronisiert. Die überwältigende Woge an Ehrungen und Lobesworten, die sich aus diesem Anlass über ihn ergoss, hatte allerdings auch ihre problematischen Seiten. So mussten sich alle weiteren Werke aus seiner Feder nunmehr an diesem Erstlingswerk messen lassen. Das Streichquartett C-Dur op. 2 war als direktes Nachfolgewerk davon besonders betroffen. So schrieb etwa der Kritiker T. Stefan Oljelund: „Eine Arbeit innerhalb der stark fordernden Kompositionsart des Streichquartetts als sein opus 2 bezeichnen zu können, nachdem man ein so stattliches Debut gemacht hat wie Herr Stenhammar mit seinem Klavierkonzert, das mit nahezu einstimmigem Beifall sowohl hier wie in Berlin entgegengenommen wurde, zeugt sowohl von mächtiger Begabung als auch von wahrhaftem Ehrgeiz. In Herrn Stenhammars vorgestern aufgeführtem Streichquartett zeigt sich denn auch vielerorts seine kecke Unmittelbarkeit und mitunter wirklicher Fantasieschwung, der ihn davor rettet, in Schablonen hängenzubleiben, aber dieses Werk als Fortschritt, und als bedeutsamen solchen über das lebhaftere Klavierkonzert hinaus zu stempeln, erscheint schwer, dem zum Trotz, was eine Morgenzeitung im Voraus in eine solche Richtung behaupten wollte.“

Mit op. 2 gibt Stenhammar seine Visitenkarte als Kammermusikkomponist ab, und dies gleich in der anspruchsvollsten Gattung, nämlich im Streichquartett. Dies hängt eng zusammen mit der zwei Jahre zuvor etablierten Zusammenarbeit von Stenhammar als Pianist mit dem 1887 gegründeten Aulin-Quartett und der engen Künstlerfreundschaft mit dem bei Emile Sauret zum Virtuosen ausgebildeten Geiger Tor Aulin (1866–1914). In den folgenden Jahrzehnten unternahm Stenhammar mit dem Aulin-Quartett umfassende Konzertreisen durch Schweden und Skandinavien, die für das öffentliche Kammermusikkonzertwesen auch abseits der Hauptstadt Maßstäbe setzten. Wie aus Stenhammars Briefen an seinen Kopenhagener Konzertagenten und Verleger Henrik Hennings hervorgeht, wollte Stenhammar seinen

Quartett-Erstling folgerichtig dem Aulin-Quartett widmen. Dies fiel allerdings zu seinem großen Bedauern der Eile bei der Drucklegung zum Opfer.

Kompositorisch strebt Stenhammar in op. 2 nach einem direkten Anschluss an die zentraleuropäische Gattungstradition. Dabei orientiert er sich, was motivische Ökonomie, großformale Geschlossenheit und metrische Raffinesse betrifft, insbesondere an den Quartetten von Johannes Brahms. Als Jugendlicher hatte er mit Freunden begeistert Brahms' Quartette anhand von vierhändigen Klavierarrangements studiert. In diesem Zusammenhang ist auch zu erwähnen, dass es Stenhammar war, der Brahms' 1. Klavierkonzert d-moll op. 15 im Jahr 1893 zur Stockholmer Erstaufführung gebracht hatte. Für die Vertrautheit mit Brahms' Werken war Stenhammars einjähriges Klavierstudium beim „Brahmsianer“ Heinrich Barth an der Königlichen Hochschule für Musik zu Berlin von besonderer Bedeutung.

Ohne Umschweife lässt Stenhammar den Kopfsatz von op. 2 mit dem Hauptthema beginnen, dessen prägnanter, scharf punktierter Rhythmus durch den voluminösen, orchestral aufgefächerten Satz noch verstärkt wird. Zwar ist, der fehlenden Vorzeichnung entsprechend, C-Dur als Ausgangstonart zu betrachten, doch zu den hervorstechenden Charakteristika des Werks gehören unvorhersehbare Ausweichungen in entfernte Tonarten, so z.B. eine H-Dur-Wendung gleich im fünften Takt. Wie die erhaltenen Skizzen zu op. 2 zeigen, erfuhren viele Stellen im Kopfsatz eine mehrfache Umarbeitung. Stenhammar feilte insbesondere an den Übergangspassagen, um einen möglichst fließenden Satzverlauf zu erzeugen.

Der langsame Satz trägt die im Original deutschsprachige Vortragsanweisung, „Sehr einfach, aber mit der innigsten Empfindung vorzutragen“ und betritt damit ohne Umschweife Beethovens'ches Gelände. Stenhammar nimmt sich in Gestik und Motivgestaltung dessen mittlere Quartette zum Maßstab, zieht allerdings harmonisch und klanglich alle Register des späten 19. Jahrhunderts. Zu diesem getragenen *Mesto* fungiert der dritte Satz, das Intermezzo – diese Satzbezeichnung lässt sich wiederum als Brahms-Reverenz lesen – als spielerischer Kontrast. Hier hält Stenhammar

mehrere spielerische Motive gleichzeitig in der Luft und lässt dem vierstimmigen Quartettensemble viel Platz für spontane Interaktion und flexible Kombinatorik. Gerade dieser Satz hatte es dem jungen Carl Nielsen angetan, als dieser in Kopenhagen mit Stenhammars Werk konfrontiert wurde.

Von seiner späteren Wertschätzung für Stenhammar war Nielsen, der sich gerade selbst seinen Weg als Komponist bahnte, allerdings zu diesem Zeitpunkt noch deutlich entfernt. So urteilte er beispielsweise über das Finale, es zeige zwar „Talent und Temperament“, doch lasse die kompositorische Arbeit zu wünschen übrig. In der Tat verdankt der Finalsatz seine Wirkung weniger ausgefeilter motivischer Verarbeitung als vielmehr der vorwärtstreibenden Energie des leidenschaftlichen Rondothemas, das – in einem C-Dur-Quartett nicht ganz erwartet – in f-moll beginnt und sich mit vielgestaltigen, klangfärblich changierenden Episoden abwechselt.

Eine gewisse Verwirrung verursachte Stenhammar bei seinen Zeitgenossen mit seiner Gestaltung des Werkschlusses. Er komponiert eine langgezogene C-Dur-Steigerung, die zu einigen wuchtigen Akkordschlägen hinführt. Doch zeigt sich nach einer kurzen Atempause, dass der Satz damit keineswegs an sein Ende gelangt ist, sondern sich eine träumerisch-entrückte Coda anschließt. Aus den Uraufführungsrezensionen geht hervor, dass das Publikum die vom Aulin-Quartett sehr überzeugend dargebotenen Akkordschläge für den Abschluss des Werkes hielt und in größerer Anzahl vorzeitig zu gehen begann. Trotz dieses Missverständnisses wurde – in den Worten Adolf Lindgrens – „die schöne Arbeit mit lebhaftem Beifall entgegengenommen.“

### **Streichquartett Nr. 2 c-moll op. 14 (1896)**

Lässt sich op. 2 als zukunftsweisendes Streichquartett-„Gesellenstück“ verstehen, so stellt das nur zwei Jahre später komponierte c-moll-Quartett op. 14 eine Art kompositorischen Befreiungsschlag dar. Das zeigt sich bereits an der Art, wie Stenhammar das Werk eröffnet. Anders als in op. 2 formuliert Stenhammar kein festes Thema,



sondern nur eine Sammlung von Motivbruchstücken, die in chromatischen Wendungen nach ihrer Fortsetzung zu suchen scheinen. Erst später setzt über einer Sechzehntelbewegung die erste Violine mit einer Art Thema ein – die virtuos auf-fahrende Geste dürfte Stenhammar seinem Freund Aulin quasi auf den Leib komponiert haben. Allerdings fehlen dieser triumphierend auftretenden melodischen Linie sowohl eine klare Tonart wie eine melodische Abrundung. Zwar erscheint das fließende Es-Dur-Seitenthema zunächst als Hort lyrischer Stabilität, doch gerät es bald ebenfalls in den Sog chromatischer Versetzungen. Auch der weitere Verlauf des Satzes wahrt Abstand zum gattungsgemäßen Sonatenkonzept. Anstelle einer Verarbeitung der exponierten Themen beginnt Stenhammar erneut vom Nullpunkt, ausgehend von den Motivbruchstücken der Einleitung. Diese versieht er mit einer expansiven, rauhen Klanglichkeit, die sich ein gutes Stück von etablierten Streichquartett-Idealen entfernt. Hier hört man Errungenschaften nachklingen, die insbesondere durch das g-moll-Streichquartett op. 27 (1878) von Edvard Grieg etabliert wurden – und für dessen scharfe Verurteilung in der deutschsprachigen Musikpublizistik ebenso verantwortlich waren wie für dessen breite Wertschätzung in Skandinavien. Griegs op. 27 gehörte in den 1890er Jahren zu den meistgespielten Quartetten im Repertoire des Aulin-Quartetts.

Eine Pointe des Kopfsatzes von op. 14 besteht darin, dass Stenhammar in der Coda des Satzes die virtuose Violingeste allmählich in ihre Einzelteile zerlegt und damit im Nachhinein ihre Abkunft aus der „Ursuppe“ der Einleitungsmotive hörbar macht. Der langsame Satz verbindet zwei gegensätzliche Elemente zu einer höheren Einheit: Das ruhige, choralartige Anfangsthema wird von einem unruhig flirrenden Sechzehntelaufschwung abgelöst, der sich in auseinanderstrebende Floskeln auflöst. Erst in der darauffolgenden Wiederholung des Anfangsthemas finden diese Sechzehntel, umgewandelt zu Begleitfiguren, einen wohldefinierten Platz. Hier wie auch im anschließenden Scherzo zeigt sich Stenhammars gegenüber op. 2 noch gesteigertes Bemühen um großformale Kohärenz. Zudem erzeugt er im dritten Satz durch harmoni-

sche Raffinesse und metrische Verschiebungen allerhand Überraschungen im Detail, die den Scherzocharakter auf die Spitze treiben.

Das Finale setzt demgegenüber eine ernste, kontrapunktische Mine auf. Aus einem ersten viertönigen Motivansatz wird ein recht zerklüftetes Thema gewonnen, dem sich eine schnelle Skalenbewegung als Gegenstimme beigesellt. Das Resultat ist ein zweistimmiger Satz, bei der die Violinen einerseits und Viola und Cello andererseits zu Stimmpaaren gekoppelt werden. Diese Eröffnung ist unüberhörbar von streichquartettgemäßer Vierstimmigkeit noch ein ganzes Stück entfernt und lässt den Verdacht aufkeimen, dass diesem Hauptthema zur Vollstimmigkeit etwas wesentliches fehlt. Dieses Etwas wird in der Durchführung erst hervorgebracht: ein fanfarenartiges Motiv, das zunächst ganz beiläufig eingeführt wird. In der Reprise vervollständigt Stenhammar sein Hauptthema durch dieses Fanfarenmotiv. Das pausendurchsetzte Anfangsthema fungiert als Basslinie, das Gegenthema mit seinen Läufen wird zur Mittelstimme und die eigentliche Melodiestimme wird aus dem Fanfarenmotiv gebildet. So vermeidet Stenhammar eine wörtliche Wiederholung der Exposition und sorgt für einen großen Steigerungsbogen, den gesamten Finalsatz umspannend. Konsequenterweise ist es auch das Fanfarenmotiv, das in der Coda in einer verklärten C-Dur-*pianissimo*-Sphäre, begleitet von mondlichtartig schimmernden Triolenfiguren der Unterstimmen, das Quartett beschließt.

© *Signe Rotter-Broman 2014*

Das **Stenhammar Quartet** hat sich seit seiner Gründung 2002 als eines der führenden Streichquartette Skandinaviens etabliert. Wilhelm Stenhammars Werk sowie andere schwedische Musik nimmt selbstverständlich einen wesentlichen Platz in seinem Repertoire ein, Werke der Wiener Klassik und zeitgenössische Musik sind aber ebenso vertreten. Das Quartett bestellt regelmäßig Werke bei nordischen Komponisten, darunter Sven-David Sandström und Bent Sørensen; es hat aber auch ihm

gewidmete Werke von Komponisten aus den USA und Großbritannien uraufgeführt.

Das Stenhammar Quartet hat vielfach für das schwedische Radio aufgenommen. Die vorige SACD des Ensembles wurde für den schwedischen „Grammis“ nominiert und brachte begeisterte Kritiken in schwedischer und internationaler Presse ein; die angesehene britische Musikwebsite *MusicWeb International* beschrieb ihr Spiel als von „Autorität und mitreißendem Elan“ geprägt.

Im französischen Musiksender *Mezzo* erschien ein Porträt über das Stenhammar Quartet, und 2009 wurde das Ensemble für seinen Einsatz für die schwedische Kunstmusik von der Königlichen Musikakademie gewürdigt. Ebenfalls 2009 debütierte das Quartett in London, woraufhin es erneut dorthin eingeladen wurde. Das Stenhammar Quartet hat an Festivals in u.a. Polen, Dänemark, Algerien und Indien mitgewirkt und ist bei verschiedenen Gelegenheiten im schwedischen Fernsehen aufgetreten.

## **Wilhelm Stenhammar** (1871–1927)

Wilhelm Stenhammar est l'un des compositeurs suédois les plus versatiles de sa génération. En plus d'œuvres pour le piano et d'une sonate pour violon, il a composé un grand nombre de mélodies, deux opéras, deux symphonies et deux concertos pour piano. Le genre du quatuor à cordes se trouve au centre de son œuvre, une conséquence de la collaboration de plusieurs années de Stenhammar avec le violoniste Tor Aulin et son Quatuor Aulin avec lequel le compositeur se produisit en tant que pianiste. Stenhammar écrivit à l'hiver 1896 : « Les concerts du Quatuor Aulin à Stockholm me tiennent davantage à cœur que tous les autres et je n'exagère pas quand je dis que j'ai hâte à chaque nouveau concert avec vous et que c'est un véritable sacrifice si je dois en manquer un. Je ne sais pas si tu me comprends mais je sais que tu comprends ce que je ressens quand j'affirme qu'à chaque jour qui passe, le Quatuor Aulin est encore davantage l'incarnation, certes pas idéale mais peut-être justement à cause de ses erreurs, de ce qui est le plus haut de ce que je connaisse dans le monde musical. À chaque jour et à chaque heure, je ressens encore plus clairement que je n'y renoncerai pas de mon plein gré et que je ne le laisserai qu'en dernière extrémité. Il m'a éduqué, il m'a fait musicien, j'en ai besoin et je l'aime. »

Stenhammar a composé entre 1894 et 1916 sept quatuors à cordes parmi lesquels celui en fa mineur (1897) qu'il retira immédiatement après sa création. Cette série de quatuors à cordes occupa à cette époque en Scandinavie une place particulière en raison de sa consistance et de ses aspirations au niveau compositionnel.

### **Quatuor à cordes n° 1 en ut majeur** opus 2 (1894)

Le premier Quatuor à cordes de Stenhammar a été composé à l'été 1894, quelques mois après l'entrée spectaculaire de ce dernier sur la scène musicale avec son Concerto pour piano opus 1 en si bémol mineur. La création de cette œuvre à Stockholm au printemps 1894 avec le compositeur lui-même au piano, fut saluée par des critiques élogieuses et Stenhammar fut dès lors considéré comme l'un des jeunes espoirs de

la vie musicale suédoise. Il y avait cependant un revers de la médaille avec les hommages et les éloges qu'il reçut à cette occasion : c'est au Concerto que toutes les autres œuvres de sa plume allaient désormais être mesurées. Le Quatuor à cordes en ut majeur opus 2 sera la première œuvre de celle-ci. Le critique T. Stefan Oljelund écrivit : «Après un début tel que celui de Monsieur Stenhammar avec son Concerto pour piano qui a été accueilli avec un succès quasi unanime tant ici qu'à Berlin, le terme d'opus 2 pour qualifier son travail dans le genre très exigeant du quatuor à cordes témoigne autant de son grand talent que de son ambition. Le quatuor à cordes de Monsieur Stenhammar interprété avant-hier nous fait entendre en de nombreux endroits une insolente immédiateté et une fougue fantaisiste qui lui permirent d'éviter de tomber dans le piège de la routine, mais il est par ailleurs difficile de voir en cette œuvre une amélioration et de la considérer comme aussi importante que le vif concerto pour piano bien qu'un quotidien du matin était déjà prêt à prendre cette direction.»

L'opus 2 est la carte de visite de Stenhammar en tant que compositeur de musique de chambre et ce, dans le genre le plus exigeant, c'est-à-dire celui du quatuor à cordes. On doit cette circonstance à la collaboration alors vieille de deux ans entre Stenhammar et le Quatuor Aulin fondé en 1887 et à la complicité artistique avec Tor Aulin (1866–1914) le violoniste virtuose de l'ensemble. Au cours des dix années suivantes, Stenhammar réalisa de longues tournées de concerts en compagnie du Quatuor Aulin en Suède et ailleurs en Scandinavie, hors des centres musicaux habituels pour un ensemble de musique de chambre. On sait à la lecture des lettres de Stenhammar à son agent et éditeur de Copenhague, Henrik Hennings, qu'il souhaita logiquement dédier son premier quatuor au Quatuor Aulin. Malheureusement, à son grand regret, cette dédicace disparut dans la hâte autour de la publication de l'œuvre.

Avec son premier quatuor, Stenhammar s'efforça d'établir une relation directe avec la tradition du genre du quatuor à cordes en Europe centrale. Il s'orienta ainsi sur une économie motivique, une grande unité formelle et une sophistication mé-

trique que l'on retrouvait en particulier dans les quatuors de Johannes Brahms. Durant sa jeunesse, Stenhammar avait étudié avec enthousiasme avec des amis les quatuors de Brahms dans leur version pour piano à quatre mains. Il est également intéressant de souligner que c'est lui qui organisa la création suédoise en 1893 du premier Concerto pour piano en ré mineur opus 15 de Brahms à Stockholm. L'année passée par Stenhammar auprès du brahmsien Heinrich Barth pour des études de piano à l'Académie royale de musique de Berlin revêt une importance particulière pour sa connaissance de l'œuvre de Brahms.

Stenhammar fait immédiatement commencer le premier mouvement du quatuor par le thème principal dont le rythme fortement pointé et incisif est renforcé par une écriture ample à l'allure orchestrale. Certes, conformément à l'absence d'armure, on doit considérer la tonalité initiale comme étant en do majeur. Cependant, parmi les principales caractéristiques de l'œuvre, figurent les modulations inattendues vers des tonalités éloignées, comme ce si majeur qui apparaît dès la cinquième mesure. Comme on peut le voir dans les esquisses qui nous sont parvenues, de nombreuses révisions ont été faites en de nombreux passages du premier mouvement. Stenhammar raffina en particulier les passages transitoires pour parvenir à un déroulement le plus lisse possible de ce mouvement.

Le mouvement lent porte l'indication en allemand : « Sehr einfach, aber mit der innigsten Empfindung vorzutragen » (« Très simple, mais avec la sensation la plus intime ») et entre donc de plein pied dans l'univers beethovénien. Stenhammar prend comme modèle le geste et la conception motivique des quatuors de la maturité de Beethoven mais use de tous les registres au niveau harmonique et sonore de la fin du dix-neuvième siècle. Le *mesto*, le troisième mouvement, un *Intermezzo* dont le nom peut également être vu comme une autre référence à Brahms, constitue un contraste ludique. Stenhammar tient ici en même temps plusieurs motifs enjoués dans les airs et laisse dans l'écriture à quatre voix beaucoup de place pour une interaction spontanée et une flexibilité dans la combinaison des voix. C'est justement ce

mouvement qui plut tant au jeune Carl Nielsen lorsque ce dernier découvrit le travail de Stenhammar à Copenhague.

À ce moment, Nielsen était occupé à faire sa marque en tant que compositeur et était encore très loin de ressentir pour Stenhammar toute l'admiration dont il fera preuve plus tard. Il dit ainsi au sujet du finale que bien qu'il faisait preuve de « talent et de tempérament », l'écriture laissait cependant à désirer. En effet, le mouvement final doit son effet moins au traitement motivique sophistiqué qu'à l'énergie propulsive du thème de rondo passionné, qui – quelque peu inattendu dans un quatuor en do majeur – commence en fa mineur et se transforme au moyen d'épisodes variés aux sonorités changeantes.

Stenhammar causa une certaine confusion chez ses contemporains avec sa conception de la conclusion de l'œuvre. Il compose ainsi une musique en do majeur à l'intensification progressive que concluent une série d'accords massifs. Cependant, après un bref répit, il s'avère que le mouvement n'est pas encore tout à fait terminé et qu'il débouche dans une coda rêveuse et éthérée. Selon la critique écrite après la création de l'œuvre, il semble que le public était convaincu que les accords puissants constituaient la fin de l'œuvre et qu'il commença à quitter la salle. Malgré ce malentendu, « le beau travail fut accueilli avec des applaudissements nourris » pour reprendre les termes d'Adolf Lindgren.

### **Quatuor à cordes n° 2 en ut mineur opus 14 (1896)**

Si l'on peut considérer l'opus 2 comme une pièce d'apprentissage jouant un rôle de pionnier, le quatuor en do mineur opus 14 composé seulement deux années plus tard représente en revanche une sorte de rupture libératrice compositionnelle. L'œuvre montre déjà la manière avec laquelle Stenhammar commence une composition. Contrairement à l'opus 2, Stenhammar n'expose ici aucun thème concret mais présente plutôt une série de fragments qui avec leurs tournures chromatiques semblent chercher leur suite. Le violon n'expose qu'un peu plus tard une sorte de thème en

double-croches dont l'écriture virtuose semble avoir été taillée sur mesure par Stenhammar pour son ami Aulin. Il manque cependant à cette ligne mélodique triomphale aussi bien une assise tonale qu'une conclusion mélodique. Le thème secondaire emporté en mi bémol majeur apparaît certes initialement comme un havre de stabilité lyrique mais il déclenche bientôt des remous de turbulences chromatiques. Le déroulement ultérieur du mouvement maintient également une certaine distance avec le concept de la forme sonate. Au lieu d'un développement des thèmes exposés, Stenhammar recommence à partir de zéro, c'est-à-dire à partir des fragments motiviques de l'introduction. Il leur adjoint une sonorité large et rugueuse bien éloignée des idéaux du quatuor à cordes. On perçoit ici un écho de l'apport établi en particulier par le Quatuor en sol mineur opus 27 composé en 1878 par Edvard Grieg qui fut sévèrement jugé par la critique allemande mais largement apprécié en Scandinavie. Durant les années 1890, le quatuor de Grieg sera l'une des œuvres les plus jouées parmi le répertoire du Quatuor Aulin.

On retrouve dans la coda du premier mouvement de l'opus 14 une chute inattendue : le jeu virtuose du violon se décompose progressivement en des fragments isolés et manifeste ainsi, *a posteriori*, sa parenté avec la « soupe originelle » des motifs introductifs. Le mouvement lent combine deux éléments contrastés en une unité supérieure : au thème initial calme et à l'allure de choral, succède un élan agité et scintillant de doubles-croches qui se dissout ensuite dans des phrases divergentes. Ce n'est que dans la reprise ultérieure du thème d'ouverture que ces doubles-croches, transformées en motif accompagnateur, prennent un rôle bien défini. Stenhammar montre ici et dans le Scherzo à quel point il multiplie les efforts à des fins de cohérence formelle par rapport à l'opus 2. En outre, par la sophistication harmonique et des changements métriques, il suscite toutes sortes de surprises dans le troisième mouvement, le scherzo, qui le poussent à son extrême limite.

Le finale en revanche affiche une mine sérieuse toute de contrepoint. Un thème d'allure robuste résulte des amorces de motif faites de quatre notes qu'accompagne



des gammes rapides. Le résultat est une écriture à deux voix au sein desquelles les deux violons sont d'un côté et l'alto et violoncelle de l'autre. Cette ouverture est incontestablement fort éloignée de l'écriture contemporaine à quatre voix du genre du quatuor à cordes et nous fait croire qu'il manque quelque chose d'essentiel à la polyphonie de ce thème principal. Ce quelque chose ne survient que dans le développement : un motif de fanfare, d'abord exposé avec désinvolture. Dans la réexposition, Stenhammar complète son thème principal par ce motif de fanfare. Le thème initial, parsemé de silences, agit comme une ligne de basse, le contre-thème joue le rôle de la voix du milieu et la véritable mélodie est formée à partir du motif de fanfare. Stenhammar évite ainsi une répétition littérale de l'exposition et souhaite plutôt un accroissement progressif de la tension qui sous-tend le mouvement au complet. De manière conséquente, le motif de fanfare conclut également le Quatuor, dans la coda, dans une sphère transfigurée en do majeur dans la nuance *pianissimo*, accompagné par des triolets des voix inférieures, chatoyant, comme lunaire.

© *Signe Rotter-Broman 2014*

Depuis sa fondation en 2002, le **Quatuor Stenhammar** s'est établi comme l'un des meilleurs quatuors à cordes de Scandinavie. Les œuvres de Stenhammar jouent évidemment un rôle fondamental au sein des programmes de l'ensemble qui se consacre également au répertoire classique viennois ainsi qu'à la musique contemporaine. Le Quatuor commande régulièrement des œuvres à des compositeurs nordiques tels Sven-David Sandström et Bent Sørensen et a également été le dédicataire en plus d'assurer la création d'œuvres de compositeurs américains et britanniques.

Le Quatuor Stenhammar a réalisé de nombreux enregistrements pour la radio suédoise et les albums que l'ensemble a produits ont été plusieurs fois mis en nomination aux 'Grammis Awards' suédois et ont suscité des critiques élogieuses tant en Suède qu'ailleurs (« Le Quatuor Stenhammar joue avec une dévotion communica-

tive articulée et une précision émotionnelle » – *MusicWeb International*).

Le Quatuor Stenhammar a fait l'objet d'un documentaire réalisé par la chaîne musicale française *Mezzo*. En 2009, l'ensemble a été salué par l'Académie de musique royale de Suède pour sa contribution à la musique suédoise. Il fit la même année ses débuts londoniens qui menèrent à des invitations ultérieures. Le Quatuor Stenhammar s'est produit dans le cadre de festivals en Pologne, au Danemark, en Algérie et en Inde ainsi qu'à la télévision suédoise en de nombreuses occasions.

PREVIOUS DISCS IN THIS SERIES



String Quartet No. 3 in F major  
String Quartet No. 4 in A minor  
Elegy and Intermezzo from 'Lodolezzi sjunger'

BIS-1659 SACD

'The performances, bristling with tension and lyrical beauty, are exceptional.' *The Guardian*

« Une gourmandise raffinée à ne pas négliger. » *ResMusica.com*

„Die erste Folge ... kündigt ein diskographisches Ereignis an.“ *Klassik.com*

'The eponymous Stenhammar Quartet plays with rapt devotion and splendid tone.' *MusicWeb-International*



String Quartet No. 5 in C major ('Serenade')  
String Quartet in F minor *world première recording*  
String Quartet No. 6 in D minor

BIS-2009 SACD

5 Diapasons *Diapason*  
Årets bästa klassiska *HiFi & Musik*

'The performances by this outstanding Scandinavian ensemble, complemented by BIS's vibrant SACD recording, make this an unqualified recommendation.' *Fanfare*

„Grosse Quartettkunst ... Hier sind Bestnoten fällig.“ *Ensemble*

« Une intégrale appelée à faire référence. » *Diapason*

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### RECORDING DATA

Recording: December 2013 (No. 1) and September 2013 (No. 2) at Petrus Kyrkan, Stocksund, Sweden  
Producer and sound engineer: Thore Brinkmann  
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.  
Original format: 24-bit / 96 kHz  
Post-production: Editing and mixing: Thore Brinkmann  
Executive producer: Robert Suff

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Signe Rotter-Broman 2014  
Translations: Andrew Barnett (English); Per Olov Broman (Swedish); Jean-Pascal Vachon (French)  
Back cover photo of the Stenhammar Quartet: © Pelle Piano  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30  
info@bis.se www.bis.se

BIS-2019 SACD © & © 2014, BIS Records AB, Åkersberga.



Peter Olofsson – Tony Bauer – Mats Olofsson – Per Öman

**Front cover: *Underlandet (Wonderland)*, oil painting (Dornach 1894) by August Strindberg**

Wilhelm Stenhammar and the playwright – and artist – August Strindberg were not closely acquainted, but seem to have shared a mutual respect, with Stenhammar composing incidental music to Strindberg's drama *A Dream Play*. Their one recorded meeting took place in 1909 when Stenhammar performed with the Aulin Quartet at a concert at Strindberg's own theatre, Intima Teatern in Stockholm. The following year, at the same venue, the Aulin Quartet gave the first performance of Stenhammar's Quartet No. 4 in A minor; whether Strindberg attended that concert or not is not known.



**STENHAMMAR** *STRING QUARTETS*  
*No. 3 in F major · No. 4 in A minor*  
**STENHAMMAR QUARTET**

## STENHAMMAR, WILHELM (1871–1927)

STRING QUARTET NO. 4 IN A MINOR, Op. 25 (1904–09) 33'15

- ① I. *Allegro ma non troppo* 9'14
- ② II. *Adagio* 6'01
- ③ III. Scherzo. *Allegro* 6'56
- ④ IV. Aria variata. *Andante semplice* 10'49

from the incidental music to Hjalmar Bergman's play

LODOLEZZI SJUNGER (LODOLEZZI SINGS), Op. 39 (1919) 7'27

- ⑤ Elegi. *Lento* 3'23
- ⑥ Intermezzo. *Allegro agitato* 3'59

STRING QUARTET NO. 3 IN F MAJOR, Op. 18 (1897–1900) 32'13

- ⑦ I. *Quasi andante* 8'44
- ⑧ II. *Presto molto agitato* 5'08
- ⑨ III. *Lento sostenuto* 7'18
- ⑩ IV. *Presto molto agitato – Molto moderato* 10'49

TT: 73'47

### STENHAMMAR QUARTET

PETER OLOFSSON *and* PER ÖMAN *violins*

TONY BAUER *viola* · MATS OLOFSSON *cello*

## **Wilhelm Stenhammar** (1871–1927)

Wilhelm Stenhammar was one of the most versatile Swedish composers of his generation. In addition to writing two operas, two symphonies and two piano concertos, he produced a large number of songs, piano music and a violin sonata. The string quartet genre is a central one in his oeuvre. An important precondition for this was his long-standing collaboration with the violinist Tor Aulin and his string quartet, the Aulin Quartet, with which Stenhammar worked closely as a pianist. ‘The Aulins’ concerts in Stockholm’, Stenhammar wrote during the winter of 1896, ‘are an undertaking that is closer to my heart than any other of this kind, and it is no exaggeration if I say that I long for each new concert, and that it is a real sacrifice for me if I am forced to miss one of them. I don’t know if you understand this, but I believe that you will grasp my feelings when I say that for me that the Aulin Quartet is, and with every passing day becomes all the more, the incarnation of everything exalted that I know in the world of music – not ideal, I grant – but, perhaps even because of its imperfections, all the more cherishable. With every day, every hour that passes I feel more strongly that I would not voluntarily give this up, that it would be the last thing that I would abstain from. It has educated me, it has turned me into a musician, I need it and love it.’

Between 1894 and 1916 Stenhammar composed a total of seven string quartets, of which one (F minor, 1897) was withdrawn immediately after its first performance. In Scandinavian music of its time, this series of quartets is unique both in its consistency and in its musical aspirations.

### **String Quartet No. 3 in F major**, Op. 18 (1897–1900)

Stenhammar composed the first movement of his Third String Quartet in an intensive creative period in 1897, but did not add the remaining movements until 1900. In the meantime, following the première of his opera *Tirfing*, Op. 15, he had gone through a phase of deep depression. Although audience reactions to *Tirfing* had been



positive, with hindsight the opera did not measure up to Stenhammar's own standards. Around 1900 Stenhammar was grappling in depth with his compositional ideas, and developed a self-critical attitude that would leave its mark on his future works. At the same time there was a more material – and indeed pecuniary – background to the crisis. In 1894 he had promised his publisher (Henrik Hennings in Copenhagen) to deliver a fixed number of compositions per year. After *Tirfing* it became increasingly clear to him that this contract was depriving him of his freedom to compose. As he wrote to Hennings, Stenhammar no longer had any desire to be a 'worker at a composition factory'. In August 1899 he terminated the contract; after that, he had to earn a living from his appearances as a pianist and conductor, which significantly curtailed the time that he could devote to composition.

The F major Quartet, Op. 18, was the first major instrumental work that Stenhammar completed and published after the crisis. It clearly documents his high aspirations as a composer, and explicitly names the benchmark: Ludwig van Beethoven. Stenhammar's contemporaries already observed that the first movement's principal motif alludes to the beginning of Beethoven's first 'Razumovsky' Quartet, Op. 59 No. 1. The context in which Stenhammar places this motif is, however, remarkable: soloistically from the viola, with short, fragmentary comments from the other three instruments. This technique was also based on tradition, and can be traced back to late Beethoven, as used for instance in the German composer's final string quartet, Op. 135, which is also in F major. In a nutshell: here Stenhammar views mid-period Beethoven from the perspective of late Beethoven. What is the function of these allusions? By no means should they be seen as involuntary reminiscences, or as an attempt to imitate the style. Instead, during the course of the movement, Stenhammar emphasizes not the proximity to his role model, Beethoven, but rather the distance that he has managed to travel from that style. This is all the more apparent in the finale. The prelude (*Presto molto agitato*) toys with motivic fragments from the scherzo, in the manner of a free eighteenth-century fantasy. The ensuing fugue

once again takes an allusion to Beethoven as its point of departure: the theme of the fugal opening movement of his Op. 131 Quartet. It is fascinating to follow how, throughout the movement, Stenhammar makes the distance from his model more clearly heard. In the first, contrapuntally strict fugal section this is initially achieved through a variety of sophisticated harmonic modulations. Later, the strict *ricercare* fugue is carried away by the irresistible pull of the motivic writing, which ultimately leads to a thematic outburst (no longer even slightly fugal in style) and a capricious stretto. With a further motivic transformation the movement ends unexpectedly, returning to the dream-like atmosphere of the first movement's coda. The middle movements, too, do not try to conceal that they were composed around 1900. The *Perpetuum mobile*, with its abrupt beginning, was perceived by contemporary reviewers as 'a depiction of the nervous bustling and anxiety of our age'. The third movement, a set of variations in B flat minor, initially seems to be self-contained, although its coda once more alludes to Beethoven, this time the coda of the Ninth Symphony's first movement. Even the quartet's calmest and most lyrical section thus participates in the interaction with tradition.

### **String Quartet No. 4 in A minor, Op. 25 (1904–09)**

The Fourth String Quartet, too, comes from a period of change in Stenhammar's life. He sketched the overall scheme of the first movement as early as 1904, but did not flesh it out until the winter of 1906–07, which he and his entire family spent in Florence. Stenhammar had earned his long-awaited trip to Florence – which was intended to give him time to compose undisturbed – with a heavy schedule of concerts as a pianist during the preceding season. In addition, Henrik Hennings had held out the prospect of a private grant from Danish music-lovers. But Hennings had promised more than he could deliver. When it became apparent that he could not raise the sum involved, the relationship between composer and publisher was irretrievably soured. In these straitened circumstances, Stenhammar received a prestigious

offer from Gothenburg: to be the conductor of the city's newly formed symphony orchestra. He accepted, and in the period from 1907 until 1922 turned the orchestra into one of the finest in Scandinavia. His free time for composing, however, was thereby permanently restricted to the summer months. Completion of the remaining movements of the String Quartet in A minor was thus delayed until the summer of 1909.

The extended genesis of the work is not, however, discernible from listening to the piece; in fact the Fourth String Quartet sounds as if it had been written in a single burst. This is the most important of Stenhammar's string quartets and, more than almost any other work, proves his abilities as a composer: a supreme command of a wide range of traditions and models, harmonic sophistication pushing the very limits of functional tonality, artistry in the transformation of motifs and an interconnectedness that spans the entire work.

Stenhammar's own conviction that he had done justice to his highest aspirations in his Fourth String Quartet is clearly shown by the fact that he dedicated this work to his friend and colleague Jean Sibelius. Sibelius, in return, dedicated his Sixth Symphony to Stenhammar – a fact that is little-known today, as the dedication was written on an extra page before the score itself, and later editions have not included it.

In the A minor Quartet, Stenhammar continued along the same path that he had followed in its F major predecessor, but once again significantly increased the range of contrasts that he seeks to convey. This is shown in an exemplary manner by the themes of the first movement. It begins with a semiquaver run from the first violin above a diminished chord from the other instruments: this is a direct reference to Beethoven – a terse figure that alludes to the beginning of his A minor Quartet, Op. 132. This is immediately followed by a wan, archaic melody, set like a chorale, briefly undermined by unexpected harmonies. Melodically this passage refers to the cadential formulae of Swedish folk songs, but harmonically it reflects the then contemporary procedures of chromatically altered harmony. From these very dif-

ferent points of departure, Stenhammar proceeds so logically that, by the end of the movement, he can reveal that all of the thematic elements share a common nucleus. He also avoids any kind of formal stereotypes. The expressive subsidiary theme, supported by a dense accompanimental texture, does not start out in the C major that would be expected in traditional sonata form, but rather in the remote key of D flat major, far away in the circle of fifths. The development and recapitulation, too, are not easily separated but overlap in an unconventional manner.

Similar tendencies can be found in the slow movement as well. Stenhammar confronts the dreamy, opulent *Adagio* theme with a violin figure that can with justification be described as atonal. The harmonically advanced repetition of the theme, which emerges from this confrontation, demands the utmost concentration from the players in the richly figured accompanimental structure. In the five-part scherzo, nervous tension is created by the skilful use of fugato techniques that conflict with the underlying metre; not until we reach the extensive coda is this dynamic energy reined back. As a finale there is a slow variation movement based on the Swedish folk song *Och riddaren han talte till unga Hillevi* (*And the Knight Spoke to Young Hillevi*). The eleven variations, some of which are quite far removed from the theme itself, are linked together at an underlying level, both harmonically and motivically. At the end of the movement, when finally the solo run from the beginning of the work grows out of the exuberant figurations, the music has come full circle: late Beethoven, the folk style and chromatically altered harmony – all of these grow out of a single point of departure and everything ultimately leads back to the same place. The game could begin all over again.

### **Elegy and Intermezzo from the incidental music to Hjalmar**

#### **Bergman's play *Lodolezzi sjunger* (*Lodolezzi Sings*), Op. 39 (1919)**

These two movements not only come from a different creative period in Stenhammar's career than the Third and Fourth String Quartets, but also have an entirely

different purpose. They were composed in 1919 as part of the incidental music for a production put on by Per Lindberg, a young theatre director from Gothenburg. The Elegy served as an overture, whilst the Intermezzo was heard between Act II and Act III. The drama *Lodolezzi Sings* by Hjalmar Bergman, which the playwright – not without irony – described as a ‘romantic comedy’, is about the aging opera singer Renée Lodolezzi who, after years away from the limelight and after numerous psychological complications, finally dares to take to the stage again. The play ends with her triumphant performance (invisible to the theatre audience). Stenhammar chose a string quartet to perform the incidental music; in the Elegy a flute makes two brief appearances as well, heard from afar (on this recording its part is played by the second violin). As befits its function as an overture, the Elegy sets the emotional tone of the drama. The singer’s extrovert character and her fundamentally depressive mood are reflected in the melodic entries, which do possess potential for pathos, but also remain harmonically unstable, dissolving back into nothingness. Whereas the Elegy can be understood as a psychological profile of the main character, the Intermezzo represents the world to which Renée Lodolezzi is venturing to return: the great European nineteenth-century operas, including the last role she sang, from Ambroise Thomas’s *Mignon*. The Intermezzo has the form of a two-part opera scena, with a recitative and aria as the first part, followed by a more extensive second part which Stenhammar wryly marks *Andante molto italiano*. The first violin and cello sing a veritable love duet, and the Italianate character is made evident by means of *portamenti* and the second violin’s mandolin-like *pizzicati*. At the same time, Stenhammar mockingly shatters this image with metrical irregularities and contrapuntal complications. Here the composer uses techniques that he had already tried out in his last two string quartets – No. 5 in C major, ‘Serenade’, Op. 29 (1910) and No. 6 in D minor, Op. 35 (1916).

© Signe Rotter-Broman 2013

Since its establishment in 2002 the **Stenhammar Quartet** has established itself as one of Scandinavia's foremost string quartets. The works of Wilhelm Stenhammar naturally play a central part in the ensemble's programmes, but much attention is also paid to the Viennese Classical repertoire and to contemporary music. The Quartet regularly commissions works from Nordic composers such as Sven-David Sandström and Bent Sørensen, and has also been the dedicatee and given the first performances of works by composers from the USA and Great Britain.

The Stenhammar Quartet has recorded some forty works for Swedish Radio and, in 2011, participated in a concert series featuring all of Stenhammar's chamber music, recorded by Swedish Radio. For its previous recordings, the ensemble has received a nomination for the Swedish 'Grammis' Awards as well as critical acclaim from reviewers both in Sweden and internationally ('The Stenhammar Quartet play with articulate communicative devotion and emotional precision throughout' – *MusicWeb International*).

The Stenhammar Quartet has been the subject of a documentary by the French music channel *Mezzo*. In 2009 the ensemble was commended by the Royal Swedish Academy of Music for its contributions to Swedish music, and in the same year it made its London début, which led to a repeat invitation. The Quartet has taken part in festivals in countries including Poland, Denmark and Algeria and in recent years has also appeared on Swedish television.

## **Wilhelm Stenhammar (1871–1927)**

Wilhelm Stenhammar hör till de mångsidigaste svenska tonsättarna i sin generation. Förutom pianoverk och en violinsonat komponerade han ett stort antal sånger, två operor, två symfonier och två pianokonsert. I centrum för hans skapande står stråkkvartettgenren. En viktig förutsättning för detta utgjorde det mångåriga samarbetet med violinisten Tor Aulin och dennes stråkkvartett, Aulinkvartetten, som Stenhammar hade nära samarbete med i egenskap av kammarmusikpianist. ”De aulinska konserterna i Stockholm”, skriver Stenhammar vintern 1896, ”är ett företag, som ligger mig närmare om hjärtat än något annat dylikt, och jag öfverdrifver icke om jag säger att jag längtar till hvarje ny konsert, och att det är mig en verklig uppoffring att nödgas afstå från att vara med på en enda af dem. Jag vet ej om du förstår mig i detta, tror dock att du förstår min känsla, när jag säger dig att aulinska kvartetten för mig är, och blir det mer för hvarje dag som går – den visserligen inte ideala, men kanske just med sina fel mig så mycket kärare inkarnationen af allt det högsta jag känner inom musikens verld. För hvar dag och stund känner jag det tydligare, att den släpper jag inte godvilligt, den släpper jag sist af allt. Den har fostrat mig, den har gjort mig till musiker, jag behöfver den, och jag älskar den.”

Stenhammar komponerade mellan 1894 och 1916 sammanlagt sju stråkkvartetter, f-moll-kvartetten (1897) drog han dock direkt efter uruppförandet tillbaka. Denna stråkkvartettserie är för sin tid unik i Skandinavien i sin konsekvens och sina kompositoriska anspråk.

### **3:e stråkkvartetten i F-dur op. 18 (1897–1900)**

Stenhammar komponerade den första satsen av F-dur-kvartetten op. 18 in en fas av intensiv produktivitet 1897, de övriga satserna tillkom dock först 1900. Däremellan genomgick Stenhammar efter uruppförandet av operan *Tirfing* op. 15 en djup depression. Även om *Tirfing* innebar en aktingsvärd framgång hos publiken levde den i efterhand inte upp till Stenhammars kompositoriska krav. Stenhammar gav sig

kring 1900 intensivt i kast med sina kompositoriska ideal och utvecklade en för hans vidare skapande karakteristisk självkritisk hållning. Dessutom hade krisen en konkret ekonomisk bakgrund. Stenhammar hade 1894 förpliktat sig att förse sin förläggare Henrik Hennings i Köpenhamn med ett bestämt antal kompositioner per år. Efter *Tirfing* blev det allt tydligare för honom att kontraktet hade berövat honom hans kompositoriska frihet. Stenhammar ville, vilket han skrev till Hennings, inte vara någon ”kompositionsfabriksarbetare” längre. Han sade upp kontraktet i augusti 1899. Därefter måste han visserligen tjäna sitt livsuppehälle med framträdanden som pianist och dirigent, vilket tydligt inskränkte hans utrymme för komponerandet.

F-dur-kvartetten op.18 var det första större instrumentalverk som Stenhammar färdigställde och lät trycka efter krisen. Den dokumenterar tydligt hans höga kompositoriska anspråk, t.o.m. med explicit angivande av måttstocken: Ludwig van Beethoven. Redan hans samtida lade märke till att första satsens huvudmotiv anspelar på inledningen av den första ”Rasumovskij”-kvartetten op.59 nr 1. Men det är anmärkningsvärt i vilken omgivning Stenhammar sätter detta motiv: solistiskt i violan, med korta, fragmentariska inpass av de andra instrumenten. Även detta har tradition: det är tekniker från den sene Beethoven, som exempelvis förekommer i dennes sista stråkkvartett op.135, också den i F-dur. Tillspetsat sagt betraktar Stenhammar här mellanperiodens Beethoven med den senes glasögon. Vilken funktion fyller sådana anspelningar? Ingalunda handlar det om ofrivilliga reminiscenser eller om ett försök att kopiera stilen. Stenhammar betonar i satsförloppet inte så mycket närheten som avståndet till modellen Beethoven. Ännu tydligare visar sig detta i finalsatsen. Här leker det inledande preludiet (*Presto molto agitato*) med brottstycken av motiv ur scherzosatsen på manér liknande en fantasia från 1700-talet. Den anslutande fugan tar återigen en Beethovenanspelning som utgångspunkt: temat ur den fugerade inledande satsen av op.131. Det är fascinerande att följa hur Stenhammar genom satsen allt tydligare betonar avståndet till modellen. I den första, strikta fugadelen sker detta till en början genom allehanda raffinerade harmoniska



vändningar. Sedan dras den stränga ricercarfugan in i det motiviska arbetets bevingande kölvatten, vilket slutligen för till ett temagenombrott helt utanför fugans ramar och en kapriciös stretta. Genom ytterligare en motivisk metamorfos mynnar satsen slutligen oförhappandes i den drömska stämningen från första satsens coda. I mellansatserna förnekas heller inte tillkomsttiden omkring 1900. Andra satsens abrupt insatta *Perpetuum mobile* förstods av samtida recensenter som ”en bild af våra dagars nervösa jäktande och oro” medan tredje satsen, en variationsssats i b-moll, till en början tycks vila i sig själv. Codan anspelar dock åter på Beethoven, den här gången på codan av nionde symfonins första sats. Även kvartettens lyriska mittpunkt har därmed del i samspelet med traditionen.

#### **4:e stråkkvartetten i a-moll op. 25 (1904–1909)**

Även fjärde stråkkvartetten tillkom under en omväxlingsrik fas i Stenhammars biografi. Redan 1904 skisserade han förloppet till första satsen, men till en utarbetning kom det först under vintern 1906–1907, som Stenhammar tillbringade med hela familjen i Florens. Stenhammar hade arbetat hårt som pianist med en tät följd av konserter den gångna säsongen för att få till stånd det länge efterlängtade uppehållet i Florens (1906–1907), som skulle möjliggöra en fas av ostört komponerande. Dessutom hade Henrik Hennings gett honom utsikter till ett stipendium från danska musikentusiaster. Men Hennings hade lovat för mycket. När det blev uppenbart att han inte kunde frambringa summan resulterade det i det slutgiltiga brottet mellan Stenhammar och hans förläggare. I denna trängda situation nåddes Stenhammar av ett ärorikt erbjudande från Göteborg: att överta ledningen för den nygrundade symfoniorkestern. Stenhammar accepterade och formade under åren 1907–1922 den ännu idag bestående orkestern till en av de bästa ensemblerna i Skandinavien. Hans utrymme för komponerande kom dock därmed att begränsa sig till sommarmånaderna. Alltså kom även färdigställandet av den fjärde stråkkvartetten att dröja till sommaren 1909.

Den långa tillkomsthistorien hörs däremot inte i det kompositoriska resultatet. Snarare framstår just fjärde stråkkvartetten som ett verk gjutet i ett stycke. Op.25 är Stenhammars mest betydande stråkkvartett och dokumenterar som nästan inget annat verk hans kompositoriska färdigheter: suveränt förfogande över ett brett spektrum av traditioner och modeller, harmonisk finess till den yttersta gränsen av den funktionella tonaliteten, motivisk förvandlingskonst och verkövergripande referenser.

Att Stenhammar själv var övertygad om att han med op.25 hade gjort sina höga anspråk rättvisa tydliggörs av att han tillägnat denna kvartett sin vän och kollega Jean Sibelius. Sibelius återgäldade detta genom att tillägna Stenhammar sin sjätte symfoni, något som dock knappt är känt i dag. Tillägnet stod på ett försättsblad till det tryckta partituret, som inte blev medtaget i senare tryck.

Stenhammar fortsätter i op.25 konsekvent på den i op.18 inslagna vägen, dock med ytterligare spännvidd mellan kontrasterna. Detta visar exemplariskt första satsens teman. Han börjar med en sextondelslöpning i första violinen över ett förminskat ackord i de andra stämmorna. Återigen utgör en pregnant figur en hänvisning till Beethoven – denna gång till inledningen av a-moll-kvartetten op.132. Direkt i anslutning följer en dunkel, arkaisk melodi i koralartad sättning, där kromatiska förskjutningar gör att man för en kort stund förlorar det harmoniska fotfästet. Melodiskt alluderar detta ställe på kadensformler ur svenska folkvisor, harmoniskt på aktuella förfaringssätt med kromatisk alterationsharmonik. Med dessa disparata utgångspunkter arbetar Stenhammar genom satsen så pass konsekvent, att han i slutändan kan blottlägga en gemensam motivisk kärna till samtliga temabeståndsdelar. Dessutom undviker han all slags schematisk formalism. Det expressiva sidotemat med figurativt ackompanjemang sätts inte an i C-dur, vilket skulle motsvara sonatformsmodellen, utan – långt bort i kvintcirkeln – i Dess-dur. Vidare finns det ingen klar gräns mellan genomföring och återtagning, utan de tränger på ett egendomligt sätt in i varandra.

Liknande tendenser kan skönjas i den långsamma satsen. Stenhammar konfronterar det drömmande adagiotemat med en violinfigur som med rätta kan kallas atonal. Den harmoniskt avancerade temaåterkomst, som resulterar ur denna konfrontation, avkräver kvartettensembeln den högsta koncentration i det rikt figurerade ackompanjemanget. I det femdelade scherzot stretar den insatta fugatotekniken emot den regelbundna taktmetriken, vilket skapar en dynamisk spänning som först den utdragna kodan förmår tämja. Som final fungerar en långsam variationssats över folkvisan *Och riddaren han talte till unga Hillevi*. De sammanlagt elva variationerna fjärrar sig mer och mer från temat men förblir under ytan motiviskt och harmoniskt sammanbundna. När slutligen solofiguren från inledningen växer fram ur de yppiga arabeskerna i slutet av satsen har Stenhammar slutit cirkeln: senare Beethoven, folkton och kromatisk alterationsharmonik – allt växer fram ur ett, allt leder åter till utgångspunkten. Spelet kan börja om från början.

### **Elegi och Intermezzo ur skådespelsmusiken till**

#### **Hjalmar Bergmans komedi *Lodolezzi sjunger* op.39 (1919)**

De båda satserna hör inte bara tidsligt sätt till en annan period än Stenhammars tredje och fjärde stråkkvartett, de fyllde också en helt annan funktion. Stenhammar komponerade dem 1919 till en inscenering av den unge teaterregissören Per Lindberg. Därvid fungerade Elegi som ouvertyr och Intermezzo som mellanaktsmusik mellan andra och tredje akten. Konstnärsdramat *Lodolezzi sjunger*, som Hjalmar Bergman inte utan ironi betecknade som en ”romantisk komedi”, handlar om den åldrande operasångerskan Renée Lodolezzi, som efter flera psykologiska förvecklingar och år av tigande åter vågar sig upp på scenen. Stycket slutar med hennes bejublade framträdande – osynligt för teaterpubliken. Stenhammar valde stråkkvartetten som ensemble för teatermusiken. I Elegi tillkommer en tvärflöjt med två korta inpass, som klingar ur fjärran (stämman övertas i den föreliggande inspelningen av andra violinen). I enlighet med sin funktion som förspel antyder Elegi dramats stäm-

ningsläge. Huvudpersonens extroverta hållning och depressiva grundstämning speglar sig i de melodiska ansatserna, som visserligen har patetisk potential, men som förblir harmoniskt instabila och så småningom upplöses i intet. Medan *Elegi* kan förstås som ett psykogram för titelrollen representerar *Intermezzo* den värld, som Renée Lodolezzi strävar tillbaka till: 1800-talets stora europeiska opera, till vilken även hennes sista stora roll ur Ambroise Thomas' *Mignon* hör. *Intermezzo* har formen av en tudelad operascen med recitativ och långsam aria som första del och en utförlig andra del, som Stenhammar inte utan ironi försett med beteckningen *Andante molto italiano*. Stenhammar låter en violin och en violoncell sjunga en veritabel kärleksduett och tydliggör det italienska genom *portamenti* och mandolinartade *pizzicati* i andra violinen. Samtidigt skapar han en kontrast mot förebilden genom taktförskjutningar och kontrapunktiska invecklingar. Här griper Stenhammar tillbaka på tekniker, som han redan utprövat i de båda stråkkvartetterna nr 5 i C-dur op. 29 "Serenade" (1910) och nr 6 i d-moll op. 35 (1916).

© *Signe Rotter-Broman 2013*

**Stenhammar Quartet** har sedan starten 2002 etablerat sig som en av Skandinavien främsta stråkkvartetter. Wilhelm Stenhammars verk såväl som annan svensk musik är självklart central i ensemblens repertoar, men stort fokus ligger också på Wienklassicismen och samtida musik. Kvartetten beställer kontinuerligt verk av nordiska tonsättare, däribland Sven-David Sandström och Bent Sørensen, men har även blivit tillägnade och uruppfört verk skrivna av tonsättare från USA och Storbritannien.

Stenhammar Quartet har gjort inspelningar av ett 40-tal verk för Sveriges Radios P2, och deltog år 2011 i en konsertserie inspelad av Sveriges Radio med all Stenhammars kammarmusik. För sina tidigare skivinspelningar har kvartetten fått en Grammis-nominering, samt rosats av kritiker i såväl svensk som internationell press

– på den ansedda brittiska musiksajten *MusicWeb-International* beskrevs deras spel som präglad av ”en självklar auktoritet och tilltalande bravur”.

Stenhammar Quartet har varit föremål för ett porträtt av den franska musikkanalen *Mezzo*, och uppmärksammades 2009 av Kgl. Musikaliska Akademien för sina insatser för det svenska konstmusiklivet. Samma år gjorde kvartetten debut i London, vilket ledde till återinvasion. Stenhammar Quartet har deltagit i festivaler i bland annat Polen, Danmark och Algeriet, och har under senare år även framträtt i svensk TV (Polarpriset, Melodifestivalen).

## **Wilhelm Stenhammar** (1871–1927)

Wilhelm Stenhammar gehört zu den vielseitigsten Komponisten seiner Generation in Schweden. Neben Klavierwerken und einer Violinsonate komponierte er eine große Anzahl von Liedern, zwei Opern, zwei Symphonien und zwei Klavierkonzerte. Im Zentrum seines Schaffens steht die Gattung des Streichquartetts. Eine wichtige Voraussetzung hierfür stellte Stenhammars langjährige Bekanntschaft mit dem Geiger Tor Aulin und dessen Streichquartett, dem Aulin-Quartett dar, mit dem Stenhammar als Kammermusikpianist eng zusammenarbeitete. „Die Aulin’schen Konzerte in Stockholm“, schreibt Stenhammar im Winter 1896, „sind eine Unternehmung, die mir näher am Herzen liegt als alles andere dieser Art, und ich übertreibe nicht, wenn ich sage, dass ich mich nach jedem neuen Konzert sehne, und dass es für mich ein wirkliches Opfer bedeutet, wenn ich gezwungen bin, auf eines von ihnen zu verzichten. Ich weiß nicht, ob du mich darin verstehst, glaube dennoch, dass du mein Gefühl verstehst, wenn ich Dir sage, dass das Aulin-Quartett für mich die gewiss nicht ideale, aber vielleicht mir gerade mit ihren Fehlern so viel liebere Inkarnation von allem Höchsten ist, das ich in der Welt der Musik kenne, – und es jeden Tag, der vergeht, noch mehr wird. Denn jeden Tag und jede Stunde fühle ich es deutlicher, dass ich dies freiwillig nicht aufgebe, davon lasse ich zuallerletzt. Es hat mich erzogen, es hat mich zum Musiker gemacht, ich brauche es und ich liebe es.“

Stenhammar komponierte zwischen 1894 und 1916 insgesamt sieben Streichquartette, von denen er das f-moll-Quartett (1897) direkt nach der Uraufführung zurückzog. Diese Streichquartettserie ist zu ihrer Zeit in Skandinavien singulär in ihrer Konsequenz und in ihrem kompositorischen Anspruch.

### **3. Streichquartett F-Dur** op. 18 (1897–1900)

Stenhammar komponierte den ersten Satz seines F-Dur-Quartetts op. 18 in einer Phase intensiver Produktivität im Jahr 1897, die Folgesätze hingegen erst im Jahr 1900. In der Zwischenzeit durchlebte Stenhammar nach der Uraufführung seiner

Oper *Tirfing* op.15 eine Phase tiefer Depression. Obwohl *Tirfing* durchaus einen Achtungserfolg beim Publikum errungen hatte, hielt die Oper im Rückblick Stenhammars eigenen Maßstäben nicht stand. Stenhammar setzte sich um 1900 intensiv mit seinen kompositorischen Idealen auseinander und entwickelte eine für sein weiteres Schaffen charakteristische selbstkritische Haltung. Zudem besaß die Krise einen handfesten ökonomischen Hintergrund. Stenhammar hatte sich 1894 gegenüber seinem Verleger Henrik Hennings in Kopenhagen verpflichtet, eine feste Anzahl von Kompositionen pro Jahr zu liefern. Im Gefolge von *Tirfing* wurde für ihn immer deutlicher, dass der Vertrag ihn der Freiheit des Komponierens beraubt hatte. Stenhammar wollte, wie er an Hennings schrieb, kein „Kompositionsfabrikarbeiter“ mehr sein. Er kündigte den Vertrag im August 1899. Danach musste er seinen Lebensunterhalt allerdings mit Auftritten als Pianist und als Dirigent bestreiten, was seine Freiräume für das Komponieren deutlich einschränkte.

Das F-Dur-Quartett op.18 war das erste größere Instrumentalwerk, das Stenhammar nach der Krise fertigstellte und zum Druck brachte. Es dokumentiert deutlich seine hohen kompositorischen Ansprüche, und zwar unter expliziter Nennung des Maßstabs: Ludwig van Beethoven. Schon die Zeitgenossen bemerkten, dass das Kopfmotiv des ersten Satzes auf den Beginn des ersten „Rasumowski-Quartetts“ op.59 Nr.1 anspielt. Bemerkenswert ist allerdings, in welche Umgebung Stenhammar dieses Motiv setzt: solistisch in der Bratsche, mit kurzen, fragmentartigen Einwüfen der restlichen Instrumente. Auch dies hat Tradition: Es sind Techniken des späten Beethoven, wie sie beispielsweise in dessen gleichfalls in F-Dur stehenden letztem Streichquartett op.135 vorkommen. Pointiert gesagt, betrachtet Stenhammar hier den mittleren durch die Brille des späten Beethoven. Was ist die Funktion solcher Anspielungen? Auf keinen Fall handelt es sich um unwillkürliche Reminiscenzen oder um den Versuch einer Stilkopie. Stenhammar betont im Satzverlauf weniger die Nähe, sondern gerade den mittlerweile erreichten Abstand vom Modell Beethoven. Noch deutlicher zeigt sich dies im Finalsatz. So spielt das einleitende

Präludium (*Presto molto agitato*) in der Manier einer freien Fantasie des 18. Jahrhunderts mit Motivbruchstücken aus dem Scherzosatz. Die anschließende Fuge nimmt erneut eine Beethoven-Anspielung als Ausgangspunkt: das Thema des fugierten Kopfsatzes von op. 131. Auch hier ist es faszinierend zu verfolgen, wie Stenhammar im Satzverlauf den Abstand zum Modell immer stärker vor Ohren führt. Im ersten, kontrapunktisch strikten Fugenteil geschieht dies zunächst durch allerhand raffinierte harmonische Ausweichungen. Danach gerät die strenge Ricercarfrage in den unwiderstehlichen Sog der motivischen Arbeit, die schließlich zu einem überhaupt nicht mehr fugengemäßen Themendurchbruch und einer kapriziösen Stretta führt. Mit einer weiteren motivischen Metamorphose mündet der Satz schließlich unversehens wieder in der träumerischen Sphäre der Coda aus dem ersten Satz. Auch die Mittelsätze verleugnen ihre Entstehungszeit um 1900 nicht. Das abrupt einsetzende *Perpetuum mobile* des zweiten Satzes wurde von zeitgenössischen Rezensenten als „Abbild des nervösen Jagens und der Unruhe unserer Tage“ verstanden, während der dritte Satz, ein Variationssatz in b-moll, zunächst in sich zu ruhen scheint. Die Coda allerdings spielt wiederum auf Beethoven an, diesmal auf die Coda des ersten Satzes der Neunten Symphonie. Selbst der lyrische Ruhepol des Quartetts hat damit Teil am reflektierenden Spiel mit der Tradition.

#### **4. Streichquartett a-moll op. 25 (1904–1909)**

Auch das vierte Streichquartett fällt in eine wechselvolle Phase in Stenhammars Biographie. Bereits im Jahr 1904 skizzierte er den Verlauf des Kopfsatzes, doch zu einer Ausarbeitung kam es erst im Winter 1906/1907, den Stenhammar mit der gesamten Familie in Florenz verbrachte. Stenhammar hatte sich den lang ersehnten Florenzaufenthalt (1906–1907), der ihm eine Phase ungestörten kompositorischen Arbeitens ermöglichen sollte, als Pianist mit einer dichten Folge von Konzerten in der vorangehenden Saison hart erarbeitet. Zudem hatte ihm Henrik Hennings ein Privatstipendium aus der Hand von dänischen Musikenthusiasten in Aussicht ge-



stellt. Doch Hennings hatte zuviel versprochen. Als offenbar wurde, dass er die Summe nicht aufbringen konnte, kam es zum endgültigen Bruch zwischen Stenhammar und seinem Verleger. In dieser bedrängten Situation erreichte Stenhammar das ehrenvolle Angebot aus Göteborg, die Leitung des dortigen neugegründeten Sinfonieorchesters zu übernehmen. Stenhammar nahm an und formte in den Jahren zwischen 1907 bis 1922 das heute noch bestehende Orchester zu einem der besten Klangkörper Skandinaviens. Seine Freiräume für das Komponieren blieb damit allerdings dauerhaft auf die Sommermonate beschränkt. So verzögerte sich auch die Fertigstellung der weiteren Sätze des a-moll-Quartetts bis zum Sommer 1909.

Allerdings ist die lange Entstehungsgeschichte im kompositorischen Ergebnis nicht hörbar; vielmehr erscheint gerade das vierte Streichquartett als Werk wie aus einem Guss. Op.25 ist Stenhammars bedeutendstes Streichquartett und dokumentiert wie kaum ein anderes seiner Werke seine kompositorischen Fähigkeiten: souveräne Verfügung über eine breite Spanne von Traditionen und Modellen, harmonische Raffinesse an den äußersten Grenzen funktionaler Tonalität, motivische Verwandlungskunst und werkübergreifende Vernetzung.

Dass Stenhammar selbst davon überzeugt war, mit op.25 höchsten Ansprüchen gerecht zu werden, wird daran deutlich, dass er dieses Quartett seinem Kollegen und Freund Jean Sibelius gewidmet hat. Sibelius revanchierte sich mit der Widmung seiner Sechsten Sinfonie an Stenhammar, was allerdings heute kaum bekannt ist. Denn die Widmung stand auf einem Vorsatzblatt des Partiturdruks, der bei späteren Nachdrucken nicht übernommen wurde.

Stenhammar setzt in op.25 konsequent den in op.18 eingeschlagenen Weg fort, doch steigert er die Spannbreite der zu vermittelnden Kontraste noch einmal deutlich. Dies zeigen beispielhaft die Themen des Kopfsatzes. Er beginnt mit einer Sechzehntelschleife der ersten Violine über einem verminderten Begleitakkord der anderen Stimmen. Wieder wird mit einer prägnanten Figur ein direkter Verweis auf Beethoven hergestellt – diesmal auf den Anfang des a-moll-Quartetts op.132.

Direkt im Anschluss folgt eine fahle, archaische Melodie in choralartiger Satzweise, der harmonisch durch chromatische Verschiebungen kurzzeitig der Boden unter den Füßen weggezogen wird. Melodisch verweist diese Stelle auf Kadenzformeln aus schwedischen Volksliedern, harmonisch auf aktuelle Verfahren alterierter Harmonik. Mit diesen disparaten Ausgangspunkten arbeitet Stenhammar im Satzverlauf derart konsequent, dass er am Ende einen gemeinsamen motivischen Kern aller Themenbestandteile offenlegen kann. Zudem vermeidet er jeglichen formalen Schematismus. Das expressive, von dichtem Begleitsatz getragene Seitenthema etwa setzt nicht, wie es dem Sonatenmodell entsprechen würde, in C-Dur, sondern – im Quintenzirkel weit entfernt – auf Des-Dur an. Auch Durchführung und Reprise lassen sich nicht klar voneinander trennen, sondern durchdringen einander auf eigentümliche Weise.

Ähnliche Tendenzen sind auch im langsamen Satz zu verfolgen. Stenhammar konfrontiert das träumerisch-schwelgerische *Adagio*-Thema mit einer durchaus atonal zu nennenden Violinfigur. Die harmonisch avancierte Themenwiederholung, die aus dieser Konfrontation hervorgeht, verlangt dem Quartettensemble in der reich figurierten Begleitstruktur höchste Konzentration ab. Das fünfteilige Scherzo erzeugt seine Irritationen mit Hilfe von kunstvoll gegen die Taktmetrik gesetzten Fugato-Techniken. Erst die ausgedehnte Coda vermag die hier entfesselte Dynamik zu zügeln. Als Finale fungiert ein langsamer Variationensatz über das schwedische Volkslied *Och riddaren han talte till unga Hillevi (Und der Ritter sprach zur jungen Hillevi)*. Die insgesamt elf Variationen entfernen sich mitunter sehr weit vom Thema, werden aber unter der Oberfläche harmonisch und motivisch miteinander verbunden. Wenn schließlich aus den überbordenden Figurationen am Ende des Satzes wieder die Soloschleife des Anfangs hervorwächst, dann hat Stenhammar den Kreis geschlossen: später Beethoven, Volksliedton und chromatische Alterationsharmonik – alles erwächst aus einem, alles führt wieder zurück zum Ausgangspunkt. Das Spiel könnte von vorn beginnen.

## **Elegie und Intermezzo aus der Bühnenmusik zu Hjalmar**

**Bergmans Komödie *Lodolezzi sjunger (Lodolezzi singt)* op. 39 (1919)**

Die beiden Sätze gehören verglichen mit Stenhammars Streichquartetten Nr. 3 und 4 nicht nur zeitlich in eine andere Schaffensphase, sie besitzen auch eine völlig andere Funktion. Stenhammar komponierte sie 1919 als Teile einer Bühnenmusik zu einer Inszenierung des jungen Göteborger Theaterregisseurs Per Lindberg. Dabei fungierte die Elegie als Ouvertüre und das Intermezzo als Zwischenaktsmusik zwischen dem zweiten und dritten Akt. Das von Hjalmar Bergman nicht ohne Ironie als „romantische Komödie“ bezeichnete Künstlerinnendrama *Lodolezzi singt* handelt von der alternden Opernsängerin Renée Lodolezzi, die sich nach vielen psychologischen Verwicklungen nach Jahren des Schweigens wieder auf die Bühne wagt. Mit ihrem bejubelten Auftritt – unsichtbar für die Theaterzuschauer – endet das Stück. Stenhammar wählte als Ensemble für die Bühnenmusik ein Streichquartett. In der Elegie tritt eine Querflöte mit zwei kurzen Einwüfen hinzu, die aus weiter Entfernung erklingen (ihr Part wird in der vorliegenden Aufnahme von der 2. Violine übernommen). Die Elegie deutet, ihrer Funktion als Vorspiel entsprechend, die Stimmungslage des Dramas an. Die sängerische Extrovertiertheit und die depressive Grundstimmung der Hauptfigur spiegeln sich in den Melodieansätzen, denen zwar pathetisches Potential innewohnt, die aber harmonisch instabil bleiben und sich nach hinten hin ins Nichts auflösen. Während die Elegie als Psychogramm der Titelfigur zu verstehen ist, repräsentiert das Intermezzo diejenige Welt, in die Renée Lodolezzi zurückstrebt: die große europäische Oper des 19. Jahrhunderts, in die auch ihre letzte Rolle aus Ambroise Thomas' *Mignon* gehört. Das Intermezzo hat die Form einer zweiteiligen Opernszene, mit Rezitativ und langsamer Arie als erstem Teil und einem ausführlicheren zweiten Teil, der von Stenhammar nicht ohne Ironie als *Andante molto italiano* überschrieben ist. Stenhammar lässt erste Geige und Violoncello ein veritables Liebesduett singen und macht das „Italienische“ durch mandolinenartige Pizzicati der zweiten Violine und *portamenti* deutlich. Zu-

gleich bricht er das Vorbild ironisch mit Hilfe von Taktverschiebungen und kontrapunktischen Verstrickungen. Hier greift Stenhammar auf Techniken zurück, die er bereits in seinen letzten beiden Streichquartetten Nr. 5 C-Dur op. 29 „Serenade“ (1910) und Nr. 6 d-moll op. 35 (1916) erprobt hatte.

© *Signe Rotter-Broman 2013*

Das **Stenhammar Quartet** hat sich seit seiner Gründung 2002 als eines der führenden Streichquartette Skandinaviens etabliert. Wilhelm Stenhammars Werk sowie andere schwedische Musik nimmt selbstverständlich einen wesentlichen Platz in seinem Repertoire ein, Werke der Wiener Klassik und zeitgenössische Musik sind aber ebenso vertreten. Das Quartett bestellt regelmäßige Werke bei nordischen Komponisten, darunter Sven-David Sandström und Bent Sørensen; es hat aber auch ihm gewidmete Werke von Komponisten aus den USA und Großbritannien uraufgeführt.

Das Stenhammar Quartet hat etwa 40 Werke für den Schwedischen Rundfunk eingespielt und nahm 2011 an einer Radio-Konzertreihe teil, die Stenhammars gesamte Kammermusik umfasste. Seine CD-Aufnahmen haben dem Quartett eine Nominierung für den schwedischen Grammy sowie begeisterte Kritiken in schwedischer und internationaler Presse eingebracht; die angesehene britische Musikwebsite *MusicWeb International* beschrieb ihr Spiel als von „Autorität und mitreißendem Elan“ geprägt.

Im französischen Musiksender *Mezzo* erschien ein Porträt über das Stenhammar Quartet, und 2009 wurde das Ensemble für seinen Einsatz für die schwedische Kunstmusik von der Königlichen Musikakademie gewürdigt. Ebenfalls 2009 debütierte das Quartett in London, woraufhin es erneut dorthin eingeladen wurde. Das Stenhammar Quartet hat an Festivals in u.a. Polen, Dänemark und Algerien teilgenommen und ist in den letzten Jahren auch im Schwedischen Fernsehen aufgetreten.

## **Wilhelm Stenhammar (1871–1927)**

Wilhelm Stenhammar est l'un des compositeurs suédois les plus versatiles de sa génération. En plus d'œuvres pour le piano et d'une sonate pour violon, il a composé un grand nombre de mélodies, deux opéras, deux symphonies et deux concertos pour piano. Le genre du quatuor à cordes se trouve au centre de son œuvre, une conséquence de la collaboration de plusieurs années de Stenhammar avec le violoniste Tor Aulin et de son Quatuor Aulin avec lequel le compositeur se produisit en tant que pianiste. Stenhammar écrivit à l'hiver 1896 : « Les concerts du Quatuor Aulin à Stockholm me tiennent davantage à cœur que tous les autres et je n'exagère pas quand je dis que j'ai hâte à chaque nouveau concert avec vous et que c'est un véritable sacrifice si je dois en manquer un. Je ne sais pas si tu me comprends mais je sais que tu comprends ce que je ressens quand j'affirme qu'à chaque jour qui passe, le Quatuor Aulin est encore davantage l'incarnation, certes pas idéale mais peut-être justement à cause de ses erreurs, de ce qui est le plus haut de ce que je connaisse dans le monde musical. À chaque jour et à chaque heure, je ressens encore plus clairement que je n'y renoncerai pas de mon plein gré et que je ne le laisserai qu'en dernière extrémité. Il m'a éduqué, il m'a fait musicien, j'en ai besoin et je l'aime. »

Stenhammar a composé entre 1894 et 1916 sept quatuors à cordes parmi lesquels celui en fa mineur (1897) qu'il retira immédiatement après sa création. Cette série de quatuors à cordes occupa à cette époque en Scandinavie une place particulière en raison de sa consistance et de ses aspirations au niveau compositionnel.

### **Quatuor à cordes n° 3 en fa majeur, op. 18 (1897–1900)**

Stenhammar composa le premier mouvement de son Quatuor en fa majeur op. 18 en 1897 lors d'une période d'intense productivité et les autres mouvements en 1900. Stenhammar traversa au cours de cet intervalle après la création de son opéra *Tirfing* op. 15 une période de profonde dépression. Bien que *Tirfing* remporta un succès d'estime auprès du public, l'opéra n'est cependant pas, en rétrospective, du niveau

des autres œuvres de Stenhammar. Vers 1900, le compositeur se consacra intensivement à ses idéaux en matière de composition et développa une attitude autocritique personnelle qui laissera sa trace sur les œuvres à venir. De plus, cette crise était également liée à sa situation économique. Stenhammar s'était engagé en 1894 à fournir à chaque année à son éditeur de Copenhague Henrik Hennings un nombre précis de compositions. Après *Tirfing*, il devint clair pour lui que son contrat lui avait enlevé sa liberté de compositeur. Stenhammar ne voulait plus, comme il l'écrivit à Hennings, être un « ouvrier à l'usine de la composition ». Il rompit son contrat en août 1899. Il dut donc, pour gagner sa vie, se produire en tant que pianiste et chef ce qui réduisit significativement le temps qu'il avait pour composer.

Le Quatuor en fa majeur op. 18 fut la première œuvre instrumentale d'importance que Stenhammar compléta et publia après sa crise. Il affiche clairement ses exigences élevées en matière de composition et mentionne explicitement son modèle, Ludwig van Beethoven. Ses contemporains constatèrent que le premier motif du premier mouvement faisait une allusion au premier des Quatuors Razumovsky op. 59. Le contexte dans lequel Stenhammar insère ce motif est à souligner : il est confié à l'alto qui prend ici un rôle de soliste pendant que les autres instruments émettent des interjections fragmentaires. Ce traitement fait également partie d'une tradition : il s'agit d'une technique que l'on retrouve dans les quatuors tardifs de Beethoven comme par exemple dans le Quatuor op. 135, également en fa majeur. En termes succincts, Stenhammar considère les œuvres de Beethoven de sa période médiane à travers le prisme de la période tardive. Quel était le but d'une telle démarche ? Il ne s'agit en aucun cas d'une réminiscence ou d'une tentative de copie stylistique. Dans le déroulement des mouvements, Stenhammar insiste moins sur la proximité que sur la distance qu'il a prise avec son modèle beethovénien. Cet aspect se constate encore plus clairement dans la finale. Le motif introductif (*Presto molto agitato*) apparaît à la manière d'une fantaisie libre du dix-huitième siècle faite de fragments motiviques issus du Scherzo. La fugue conclusive reprend le modèle

beethovénien comme point de départ : le thème du premier mouvement fugué du Quatuor op. 131. Il est fascinant de suivre tout au long du mouvement de quelle manière Stenhammar s'écarte de plus en plus de son modèle. Dans la première partie de la fugue au contrepoint strict, cette distanciation se manifeste par des déviations harmoniques raffinées. Puis, la fugue en *ricercar* stricte est emportée par un maelstrom irrésistible issu du travail sur les motifs qui mène à une apparition du thème qui n'est plus ici soumis au traitement fugué, puis à une strette capricieuse. Le mouvement débouche subitement sur une autre métamorphose motivique dans l'atmosphère rêveuse de la coda du premier mouvement. Les mouvements centraux ne renient pas non plus leur appartenance à l'époque de leur conception. L'insertion abrupte d'un *perpetuum mobile* dans le second mouvement fut qualifiée par les critiques de « représentation de l'agitation et de l'angoisse de notre époque » alors que le troisième mouvement, un thème et variations en si bémol mineur semble initialement se diriger vers une zone de calme. La coda fait de nouveau allusion à Beethoven, ici à la coda du premier mouvement de la neuvième Symphonie. Même l'oasis de tranquillité du quatuor prend part à ce jeu réflecteur avec la tradition.

#### **Quatuor n° 4 en la mineur**, op. 25 (1904–1909)

Le quatrième quatuor à cordes a également été composé au cours d'une période de changements chez Stenhammar. Les grandes lignes du premier mouvement ont été esquissées dès 1904 mais le travail en profondeur dut attendre l'hiver 1906–07 alors que le compositeur se trouvait avec sa famille à Florence. Stenhammar attendait depuis longtemps ce séjour florentin qui allait lui permettre de composer sans interruption car il avait eu à se produire de nombreuses fois au cours de la saison précédente en tant que pianiste. De plus, son éditeur Henrik Hennings lui avait fait miroiter la perspective d'une bourse privée provenant de mélomanes danois. Mais Hennings avait parlé trop vite. Lorsqu'il devint manifeste qu'il ne pourrait produire la somme promise, une brouille définitive survint entre le compositeur et son éditeur. C'est

pendant cette période tendue que Stenhammar reçut une offre prestigieuse de Gothenbourg : la direction de l'orchestre symphonique local récemment fondé. Stenhammar accepta et, entre 1907 et 1922, fit de l'orchestre l'un des meilleurs de Scandinavie. La période durant laquelle il pouvait se livrer à la composition se limita désormais aux mois d'été. C'est pourquoi la complétion des autres mouvements du quatuor dut attendre à l'été 1909.

On ne perçoit cependant pas les effets de la longue période de gestation à l'écoute de l'œuvre. En fait, l'œuvre semble toute d'une pièce. L'opus 25 est le quatuor à cordes le plus important de Stenhammar et témoigne comme aucune autre de ses œuvres de ses compétences en matière de composition : maîtrise souveraine du registre entre tradition et modern, raffinement harmonique à l'extrême limite de la tonalité fonctionnelle, sens de la transformation motivique ainsi qu'interconnectivité au sein de l'œuvre considérée dans son ensemble. Stenhammar lui-même était convaincu d'avoir répondu aux plus hautes attentes avec son opus 25 ce qu'atteste la dédicace à son collègue et ami Jean Sibelius. Sibelius retourna le compliment en lui dédiant à son tour sa sixième Symphonie, un fait aujourd'hui peu connu car la dédicace se trouvait sur une page de garde de la partition qui sera omise lors des éditions suivantes.

Stenhammar poursuit avec conséquence la voie qu'il a ouverte avec l'opus 18 tout en étendant la palette des contrastes. On en retrouve un exemple éloquent dans le premier mouvement alors qu'il commence avec une chaîne de doubles-croches au premier violon accompagnée d'un accord diminué aux autres instruments. On retrouve encore une fois une référence directe à Beethoven, ici au début du Quatuor en la mineur op. 132. Une mélodie pâle à l'allure archaïque suit immédiatement, exposée à la manière d'un choral qui, au moyen de déviations chromatiques, donne l'impression que le sol se dérobe sous nos pieds. Ce passage renvoie au niveau mélodique aux formules cadentielles des mélodies populaires suédoises et, au niveau harmonique, aux procédés contemporains d'altération de l'harmonie. Stenhammar



travaille de manière conséquente à partir de ces points de départ disparates sur le déroulement du mouvement au point qu'à la fin, il peut révéler un noyau motivique collectif incluant toutes les composantes thématiques. Il évite de plus toute schématisation formelle. Le thème secondaire expressif soutenu par un accompagnement dense n'est pas, comme on pourrait s'y attendre dans une forme sonate, en do majeur mais plutôt en ré dièse majeur, une tonalité bien éloignée dans le cycle des quintes. On ne peut clairement distinguer le développement et la récapitulation car ils se combinent de manière originale.

On retrouve des tendances semblables dans le mouvement lent. Stenhammar confronte le thème *adagio* rêveur et voluptueux avec un motif complètement atonal exposé par le violon. La reprise harmoniquement recherchée du thème issu de cette confrontation réclame une concentration extrême des interprètes en raison de la structure accompagnatrice à l'écriture riche. Dans le scherzo en cinq parties, la tension nerveuse est créée au moyen d'un fugato utilisé avec art en opposition avec la métrique. Ce n'est qu'à la coda développée que l'énergie se voit contrôlée. Le finale est un thème et variations sur la chanson populaire suédoise *Och riddaren han talte till unga Hillevi* [*Et le chevalier parla au jeune Hillevi*]. Les onze variations s'éloignent considérablement du thème mais sont reliées, sous la surface, au niveau harmonique et motivique. Lorsque des paraphrases mélodiques exubérantes vers la fin du mouvement émergent les chaînes solos du début du quatuor, Stenhammar boucle ainsi la boucle : Beethoven tardif, mélodie au ton populaire et une harmonie faite d'altérations chromatiques, tout croît avant de retourner à son point de départ. La pièce peut reprendre du début.

### **Élegie et Intermezzo de la musique de scène de la comédie de Hjalmar Bergman *Lodolezzi sjunger* (*Lodolezzi chante*), op.39 (1919)**

Comparés aux troisième et quatrième Quatuors à cordes, ces deux mouvements appartiennent non seulement à une autre période de la vie du compositeur mais

également à une autre phase créatrice. De plus, ils remplissent une toute autre fonction. Composés en 1919, ces deux mouvements font partie d'une musique de scène pour une production du jeune metteur en scène de Gothenbourg, Per Lindberg. L'Élégie en était l'ouverture alors que l'Intermezzo remplissait la fonction d'entracte entre le second et le troisième acte. La pièce *Lodolezzi chante*, qualifiée non sans ironie de « comédie romantique » par Hjalmar Bergman, raconte l'histoire d'une cantatrice âgée, Renée Lodolezzi qui, après plusieurs problèmes psychologiques, songe à faire son retour sur la scène. La pièce se termine avec son retour triomphal auquel le spectateur n'assiste pas. Stenhammar choisit le quatuor à cordes comme formation instrumentale pour sa musique de scène. Dans l'Élégie, on entend également au loin à deux courtes occasions une flûte traversière (sur cet enregistrement, cette partie est tenue par le second violon). Avec sa fonction de prélude, l'Élégie annonce l'étendue de la palette des émotions de ce drame. L'extraversion de la chanteuse et son humeur fondamentalement dépressive se reflètent dans la conception des mélodies dans lesquelles on retrouve le potentiel émotionnel tout en demeurant instables au niveau harmonique et qui se résolvent en retournant vers le néant. Alors que l'Élégie doit être interprétée comme un portrait psychologique du personnage principal, l'Intermezzo représente le monde auquel Renée Lodolezzi aspire : le grand opéra européen du dix-neuvième siècle auquel appartient son dernier rôle, celui de *Mignon* d'Ambroise Thomas. Cet Intermezzo adopte la forme d'une scène d'opéra en deux parties avec le récitatif et l'air au tempo lent en tant que première partie et une seconde partie plus développée pour laquelle Stenhammar avait prescrit, non sans ironie, *Andante molto italiano*. Stenhammar confie au premier violon et au violoncelle un véritable duo d'amour auquel il confère une atmosphère italienne avec des *pizzicati* rappelant la mandoline ainsi que des *portamenti* au second violon. Il détruit également cette image avec ironie par des changements métriques et des croisements contrapuntiques. Stenhammar recourt ici à une technique qu'il avait adoptée dans ses deux derniers quatuors à cordes, les

cinquième en do majeur op. 29 « Sérénade » (1910) et sixième en ré mineur op. 35 (1916).

© *Signe Rotter-Broman* 2013

Depuis sa fondation en 2002, le **Quatuor Stenhammar** s'est établi comme l'un des meilleurs quatuors à cordes de Scandinavie. Les œuvres de Stenhammar jouent évidemment un rôle fondamental au sein des programmes de l'ensemble qui se consacre également au répertoire classique viennois ainsi qu'à la musique contemporaine. Le Quatuor commande régulièrement des œuvres à des compositeurs nordiques tels Sven-David Sandström et Bent Sørensen et a également été le dédicataire en plus d'assurer la création d'œuvres de compositeurs américains et britanniques.

Le Quatuor Stenhammar a enregistré quelque quarante œuvres pour la radio suédoise et a participé en 2011 à une série de concerts consacrés à l'intégrale de la musique de chambre de Stenhammar aussi enregistrés par la radio suédoise. D'autres enregistrements de l'ensemble lui ont valu d'être en nomination aux prix « Grammis » suédois et ont suscité des critiques élogieuses tant en Suède qu'ailleurs (« Le Quatuor Stenhammar joue avec une dévotion communicative articulée et une précision émotionnelle » – *MusicWeb International*).

Le Quatuor Stenhammar a fait l'objet d'un documentaire réalisé par la chaîne musicale française *Mezzo*. En 2009, l'ensemble a été salué par l'Académie de musique royale de Suède pour sa contribution à la musique suédoise. Il fit la même année ses débuts londoniens qui menèrent à des invitations ultérieures. Le Quatuor Stenhammar s'est produit dans le cadre de festivals en Pologne, au Danemark et en Algérie et, au cours des dernières années, à la télévision suédoise.

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### RECORDING DATA

Recording: April & October 2011 (No. 4); June 2012 (No. 3; *Lodolezzi sjunger*) at Petrus Kyrkan, Stocksund, Sweden  
Producer and sound engineer: Thore Brinkmann  
Equipment: Neumann microphones; Didrik de Geer custom-made microphone preamplifier;  
RME ADI-2 high resolution AD/DA converter; Sequoia Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers  
Original format: 96 kHz / 24-bit  
Post-production: Editing and mixing: Thore Brinkmann  
Executive producer: Robert Suff

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Signe Rotter-Broman 2013  
Translations: Andrew Barnett (English); Per Olov Broman (Swedish); Jean-Pascal Vachon (French)  
Back cover photo of the Stenhammar Quartet: © Pelle Piano  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-1659 SACD © & © 2013, BIS Records AB, Åkersberga.



Peter Olofsson – Tony Bauer – Mats Olofsson – Per Öman

**Front cover: *Packis i stranden (Pack Ice on the Shore)*, oil on zinc (1892) by August Strindberg**

Wilhelm Stenhammar and the playwright – and artist – August Strindberg were not closely acquainted, but seem to have shared a mutual respect, with Stenhammar composing incidental music to Strindberg's drama *A Dream Play*. Their one recorded meeting took place in 1909 when Stenhammar performed with the Aulin Quartet at a concert at Strindberg's own theatre, Intima Teatern in Stockholm. The following year, at the same venue, the Aulin Quartet gave the first performance of Stenhammar's Quartet No. 4 in A minor; whether Strindberg attended that concert or not is not known.



**STENHAMMAR** *STRING QUARTETS*  
*No. 5 in C major · No. 6 in D minor*  
*Quartet in F minor*  
**STENHAMMAR QUARTET**



## STENHAMMAR, WILHELM (1871–1927)

### STRING QUARTET NO. 5 IN C MAJOR, Op. 29 ('Serenade') (c. 1910) 19'08

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | I. <i>Allegro molto con spirito</i>  | 5'13 |
| 2 | II. Ballata. <i>Allegretto scherzando</i> (paraphrase on 'Finn Komfusenfej') | 7'29 |
| 3 | III. Scherzo. <i>Allegro vivace</i>  | 1'58 |
| 4 | IV. Finale. <i>Allegro molto</i>   | 4'15 |

### STRING QUARTET IN F MINOR (1897) (Edition KP 2003:01) world première recording 20'50

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 5 | I. <i>Allegro</i>  | 6'14 |
| 6 | II. <i>Adagio. Con intimissimo sentimento, poco scherzando</i> | 6'29 |
| 7 | III. <i>Allegro giocoso</i>                                    | 3'52 |
| 8 | IV. <i>Allegretto</i>  | 4'04 |

### STRING QUARTET NO. 6 IN D MINOR, Op. 35 (1916) 24'19

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 9  | I. <i>Tempo moderato, sempre un poco rubato</i> | 7'12 |
| 10 | II. <i>Allegro vivace</i>                       | 2'44 |
| 11 | III. <i>Poco adagio</i>                         | 8'08 |
| 12 | IV. <i>Presto</i>                               | 6'00 |

TT: 65'20

## STENHAMMAR QUARTET

PETER OLOFSSON and PER ÖMAN *violins*

TONY BAUER *viola* · MATS OLOFSSON *cello*

## **Wilhelm Stenhammar** (1871–1927)

Wilhelm Stenhammar was one of the most versatile Swedish composers of his generation. In addition to writing two operas, two symphonies and two piano concertos, he produced a large number of songs, piano music and a violin sonata. The string quartet genre is a central one in his oeuvre. An important precondition for this was his long-standing collaboration with the violinist Tor Aulin and his string quartet, the Aulin Quartet, with which Stenhammar worked closely as a pianist. ‘The Aulins’ concerts in Stockholm’, Stenhammar wrote during the winter of 1896, ‘are an undertaking that is closer to my heart than any other of this kind, and it is no exaggeration if I say that I long for each new concert, and that it is a real sacrifice for me if I am forced to miss one of them. I don’t know if you understand this, but I believe that you will grasp my feelings when I say that for me that the Aulin Quartet is, and with every passing day becomes all the more, the incarnation of everything exalted that I know in the world of music – not ideal, I grant – but, perhaps even because of its imperfections, all the more cherishable. With every day, every hour that passes I feel more strongly that I would not voluntarily give this up, that it would be the last thing that I would abstain from. It has educated me, it has turned me into a musician, I need it and love it.’

Between 1894 and 1916 Stenhammar composed a total of seven string quartets, of which one (F minor, 1897) was withdrawn immediately after its first performance. In Scandinavian music of its time, this series of quartets is unique both in its consistency and in its musical aspirations.

### **String Quartet in F minor** without opus number (1897)

The F minor Quartet was written in a brief but intense phase, a frenzy of success in the mid-1890s. After making his spectacular début with the First Piano Concerto, Stenhammar had won widespread public and critical approbation with his early songs, his first two string quartets and his Cantata for the Opening of the General



Art and Industrial Exposition of Stockholm in 1897. This elated mood was abruptly shattered in 1898 with the première of the opera *Tirfing*, Op. 15. Stenhammar's refusal to have the F minor Quartet published can be seen as the first sign of a new orientation after *Tirfing*, one marked by a severely self-critical attitude.

The F minor Quartet had in fact been successfully premièred prior to this, by the Aulin Quartet on 21st February 1898. The critics praised it as a 'flowing, youthfully spirited composition', 'genuinely well written for the quartet' and, by comparison with the composer's first two works in this genre, a 'definite step forwards'.

Why, we might wonder, did Stenhammar still retract the work? An answer can be found in a letter from the spring of 1899 in which he described it as 'Quartet No. 3 with the bad finale'. And it was with reluctance that he passed the work to his friend Louis Glass for a performance in Copenhagen. 'The reason why I didn't send the music long ago is that I was toying with wild ideas of writing a new finale – plans that, of course, came to nothing owing to my lack of time and of ability. Meanwhile I apologize for the very poor quality of the finale as it stands – in fact I care only for the middle movements, which are fresh and joyful.' As late as 1904, after the publication of the String Quartet No. 3 in F major, Op. 18, Stenhammar hoped to reinvigorate the F minor piece by providing it with a new finale, but his attempt to do so fizzled out after just two pages. He did not finally give up on the work until the years around 1916.

However seriously we should take Stenhammar's verdict on his F minor Quartet, it remains impossible to dismiss it from his string quartet output because, in many respects, the composer charts new territory with this work. By comparison with his earlier quartets, he attempts here to concentrate even more strongly on what is essential. All the individual elements of the first movement are motivated from within, for instance the accompaniment to the lively main theme, the semitone shift to G flat major as early as the sixth bar – and also the unconventional treatment of the recapitulation, in which the main theme is omitted (it puts in a belated appearance in

the coda) and the subsidiary theme begins in the ‘wrong’ key of D flat major.

The slow movement is distinguished by its experimentation with contrasting stylistic worlds. The atmosphere changes abruptly from the initial, eerily harmonized cantilena in the style of late Beethoven to a naïve theme which, with its jesting staccato accompaniment, seems like a half-remembered fragment. Here Stenhammar tries for the first time to initiate a dialogue between contrasting historical elements. Something similar occurs in the scherzo, which builds on traditional material by means of irregular metrical groups, the separation of ‘elementary particles’ and bold harmonic shifts, and constantly creates colourful new combinations, like a kaleidoscope. Admittedly the finale shows the dangers that lurk within such a constructive approach to musical history. With its simple rondo theme, this movement is not equal to the task of holding together a work that is so stylistically varied. In the case of this quartet, the cohesiveness of all four movements proves to be a central compositional problem. In his subsequent quartets, Stenhammar would find very well-considered and advanced solutions to this. In the F minor Quartet, however, despite a brief allusion to motifs from the first movement, the question of whether the finale succeeds in providing a convincing ending remains open. Evidently Stenhammar himself was not convinced that it did.

### **String Quartet No. 5 in C major**, Op. 29 (‘Serenade’) (c. 1910)

The time when the Fifth String Quartet was written – around 1910 – falls within another period of upheaval in Stenhammar’s life. His hectic schedule of work as conductor of the Gothenburg Orchestral Society, a position he had taken up in 1907, meant that opportunities for him to devote him to composition became increasingly rare. Moreover, his collaboration with the Aulin Quartet ceased almost entirely owing to the illness of his friend Tor Aulin (who died in 1914). The first performance of the Op. 29 Quartet thus took place in 1916, six years after its composition, and was given by the Gothenburg Quartet.

After the harmonic and technical audacities of the Fourth String Quartet, Stenhammar evidently felt the need to explore other paths. Thus, in the Fifth Quartet, he makes a new beginning, as indicated by the title ‘Serenade’ that he uses in the autograph score. By means of this, he places the work in a world of apparent light-heartedness, sometimes going as far as ironic detachment. In addition, this is the only one of his string quartets in which the primary focus is on the slow second movement, the *Ballata*. This alludes to another meaning of the term ‘serenade’: the evening performance of a simple song with lute or guitar accompaniment. In the preface to the score Stenhammar explains that the *Ballata* is based on a song that he had learned as a child, from his grandfather: the tragicomical ballad of the knight Finn Komfusenfej. This song satirizes the aristocratic courtship ritual. The bridegroom, Finn Komfusenfej, must obtain the consent of all the family members – who bear colourful, invented names – in turn: from the father (the King of Kej), the mother (Lady Skräckeriskrej), the brother (Knapp-Målar-på-vägg) and the four sisters who interrupt each other excitedly (the Ladies Hicka, Bricka, Dördi and Britta – starting on the present recording at 3’51”). Only after that may he ask the bride, Lady Hoppet-i-Spira, for her agreement – which she raptly gives him, in the form of a yearning figure (5’46”). But in the final strophe the bridegroom’s expected happy ending is turned on its head: the horse is worn out by the load of wedding attendees to be transported, and Fusenfej perishes.

This *Ballata*, wide-ranging both in substance and in musical character, is framed by a first movement that serves as a kind of curtain-raiser and a brief scherzo that flitters past like a ghost. In both of these movements Stenhammar plays with motivic elements from Haydn and Mozart, liberating them from their stable periodic framework with the consequence that it is impossible to predict their future course, either metrically or harmonically. The finale – a fugal *perpetuum mobile* – is cut from similar cloth. Here, too, works of Viennese Classicism, especially those by Haydn (the fugal finales of the Op. 20 quartets) and Beethoven (Op. 59 No. 3) serve

as models. Stenhammar takes the techniques of motivic dissociation so far that, in the end, generalized clichés are all that remain. Thus in his *Serenade*, Op. 29, Stenhammar distances himself from late-Romantic conventions by his use of the serenade genre and his treatment of his Viennese Classical models – without, however, abandoning the technical demands of the genre.

### **String Quartet No. 6 in D minor**, Op. 35 (1916)

‘You young composers always say that you write the way you *feel*. I did the same – in my youth. Now I compose the way I *wish*.’ This remark, in a letter from Stenhammar to the young composer Edvin Kallstenius, can be applied directly to his sixth and last string quartet, composed in 1916 and premièred in 1918. An essential backdrop to this self-understanding is formed by the studies of counterpoint that he had undertaken since 1910, producing innumerable exercises, based on the strict textbook by Heinrich Bellermann (*Der Contrapunkt*).

But this was by no means a reactionary insistence upon the time-honoured rules of the craft, as one might suspect. On the contrary, Stenhammar cherished the hope that this could give his compositions a ‘new and better guideline’. Indeed, Stenhammar also firmly believed himself to belong to ‘modern’ trends – a generational awareness that he shared not only with his friends Jean Sibelius and Carl Nielsen but also with many other European composers around 1900. For most of these musicians it was a more or less traumatic experience to find their own compositional ideas being labelled as outmoded in a surprise attack by a self-appointed avant-garde – above all the circle of Viennese composers around Arnold Schoenberg – although this experience did spur them on to a renewed and eminently more productive self-assurance. In the years after 1910 Stenhammar developed a stupendous ability to combine numerous independent parts in a contrapuntally correct manner – not in the context of late-Romantic, chromatically influenced harmony but with the purely diatonic material of the old church modes. In this way, surprisingly, he suc-

ceeds in making novel sound structures – such as those that were being explored in French Impressionism – compatible with his wide-ranging approach to European musical history. In the Sixth String Quartet Stenhammar no longer uses precisely defined themes; instead, he shows the listener the elements that constitute them and how they are constructed.

Thus, in the first movement, he gradually dismantles the simple opening theme into strictly imitative, descending scales. As the movement progresses ‘Romantic’ melodies and soaring Impressionist sonorities confront each other and are ultimately synthesized to form a single sound world. This sometimes creates very abstract shapes in which all the foundations of Classical-Romantic writing are cast aside. At the same time, in accordance with the ideals of the string quartet genre, Stenhammar achieves a ‘democratic’ four-part texture in which no single instrument has automatic possession of the leading role. The problem of the finale, too, is solved in a new way, as the four movements – for all their differences – are united by a common basic strategy: each movement pursues the disclosure of its fundamental elements, and makes references to their respective relationships to musical history. In the lyrical slow movement, for example, we can follow how a melody is gradually developed from its underlying elements and, supported by an accompanimental structure that likewise grows in stages, gradually reaches a climax. In this respect the finale is the most uncompromising of the movements. Here Stenhammar mercilessly forces chasing quaver triplets, rhythmically displaced chordal blocks and insistent ostinato seconds together. Alongside his Symphony No. 2 in G minor, Op. 34, the Sixth String Quartet is one of the peaks of Stenhammar’s late period, and unmistakably documents his self-assurance as a modern European composer.

© *Signe Rotter-Broman* 2013

Since its establishment in 2002 the **Stenhammar Quartet** has established itself as one of Scandinavia's foremost string quartets. The works of Wilhelm Stenhammar naturally play a central part in the ensemble's programmes, but much attention is also paid to the Viennese Classical repertoire and to contemporary music. The Quartet regularly commissions works from Nordic composers such as Sven-David Sandström and Bent Sørensen, and has also been the dedicatee and given the first performances of works by composers from the USA and Great Britain.

The Stenhammar Quartet has recorded some forty works for Swedish Radio and, in 2011, participated in a concert series featuring all of Stenhammar's chamber music, recorded by Swedish Radio. For its previous recordings, the ensemble has received a nomination for the Swedish 'Grammis' Awards as well as critical acclaim from reviewers both in Sweden and internationally ('The Stenhammar Quartet play with articulate communicative devotion and emotional precision throughout' – *MusicWeb International*).

The Stenhammar Quartet has been the subject of a documentary by the French music channel *Mezzo*. In 2009 the ensemble was commended by the Royal Swedish Academy of Music for its contributions to Swedish music, and in the same year it made its London début, which led to a repeat invitation. The Quartet has taken part in festivals in countries including Poland, Denmark and Algeria and in recent years has also appeared on Swedish television.

## **Wilhelm Stenhammar (1871–1927)**

Wilhelm Stenhammar hör till de mångsidigaste svenska tonsättarna i sin generation. Förutom pianoverk och en violinsonat komponerade han ett stort antal sånger, två operor, två symfonier och två pianokonsert. I centrum för hans skapande står stråkkvartettgenren. En viktig förutsättning för detta utgjorde det mångåriga samarbetet med violinisten Tor Aulin och dennes stråkkvartett, Aulinkvartetten, som Stenhammar hade nära samarbete med i egenskap av kammarmusikpianist. ”De aulinska konserterna i Stockholm”, skriver Stenhammar vintern 1896, ”är ett företag, som ligger mig närmare om hjärtat än något annat dylikt, och jag öfverdrifver icke om jag säger att jag längtar till hvarje ny konsert, och att det är mig en verklig uppoffring att nödgas afstå från att vara med på en enda af dem. Jag vet ej om du förstår mig i detta, tror dock att du förstår min känsla, när jag säger dig att aulinska kvartetten för mig är, och blir det mer för hvarje dag som går – den visserligen inte ideala, men kanske just med sina fel mig så mycket kärare inkarnationen af allt det högsta jag känner inom musikens verld. För hvar dag och stund känner jag det tydligare, att den släpper jag inte godvilligt, den släpper jag sist af allt. Den har fostrat mig, den har gjort mig till musiker, jag behöfver den, och jag älskar den.”

Stenhammar komponerade mellan 1894 och 1916 sammanlagt sju stråkkvartetter, f-moll-kvartetten (1897) drog han dock direkt efter uruppförandet tillbaka. Denna stråkkvartettserie är för sin tid unik i Skandinavien i sin konsekvens och sina kompositoriska anspråk.

## **Stråkkvartett f-moll utan opusnummer (1897)**

F-mollkvartetten tillkom under en kort men intensiv fas av framgångsrus i mitten av 1890-talet. Efter den spektakulära debuten med den första pianokonserten hade Stenhammar vunnit högt anseende bland publik och kritiker med sina tidiga sånger, de första två stråkkvartetterna och kantaten vid öppnandet av Allmänna Konst- och Industriutställningen i Stockholm 1897. Den euforiska stämningen fick dock ett

plötsligt slut i samband med uruppförandet av operan *Tirfing* op. 15 1898. Stenhammars vägran att ge f-mollkvartetten till trycket kan ses som ett första tecken på nyorienteringen efter *Tirfing*, som präglades av en starkt självkritisk hållning.

Till en början fick kvartetten dock ett väl emottaget framförande av Aulinkvartetten den 21 februari 1898. Kritikerna upskattade den som en ”flytande och ungdomligt käck komposition”. Den var ”sant kvartettmessigt skriven” och utgjorde ”ett afgjordt framsteg” gentemot de båda första kvartetterna.

Varför, kan man fråga sig, drog Stenhammar trots detta tillbaka kvartetten? Ett svar finner man i ett brev från våren 1899, där han betecknar verket som ”min kvartett nr 3 med den dåliga finalen”. Och när han lät sin vän Louis Glass uppföra verket i Köpenhamn, gjorde han det motvilligt: ”Att jag inte sänt kvartettmaterialet långt förr beror därpå, att jag umgåtts med vilda planer att skriva en ny final – planer som naturligtvis strandat på grund af bristande tid och förmåga. Emellertid ber jag om ursäkt att den nuvarande finalen är mycket dålig – egentligen bryr jag mig bara om mellansatserna, som är friska och lustiga.” Ännu 1904, alltså efter publiceringen av stråkkvartett nr 3 i F-dur op. 18, hoppades Stenhammar kunna återuppliva verket med en ny finalsats, men längre än till ett utkast på två sidor kom det inte. Först åren kring 1916 tog han definitivt avsked från f-mollkvartetten.

Hur gärna man än vill ta Stenhammars omdöme om f-mollkvartetten på allvar kan man inte tänka bort den ur hans stråkkvartettskapande. I många avseenden banar Stenhammar nya vägar med detta verk och försöker jämfört med de tidigare kvartetterna koncentrera sig på det väsentliga.

Varje enskild del i första satsen motiveras av sitt sammanhang: ackompanjemangent till det livliga huvudtemat, halvtonsförskjutningen till Gess-dur redan i sjätte takten eller den okonventionella gestaltningen av återtagningen, där huvudtemat utelämnas (det ”levereras i efterhand” i codan) och sidotemat anslås i ”fel” tonart: Dess-dur. Karaktäristiskt för den långsamma satsen är experimenterandet med kontrasterande stilsfärer. Så slår stämningen från den inledande, hemlighetsfullt har-



moniserade kantilenan i den sene Beethovens stil oförmedlat om i ett naivt tema, som genom ett skämtsamt staccato-ackompanjemang verkar som ett slags minnesfragment. Stenhammar försöker här för första gången föra kontrasterande historiska element i dialog med varandra. På liknande sätt förfar han i scherzosatsen, som arbetar med allmängiltigt material, men genom oregelmsliga taktgrupperingar, avskiljande av ”elementarpartiklar” och djärva harmoniska förskjutningar hela tiden – som i ett kalejdoskop – lyckas utveckla nya färgrika konstellationer. Finalsatsen visar dock på de faror som hotar vid ett sådant konstruktivt umgänge med musikhistorien: med ett enkelt rondotema är finalen inte uppgiften mogen att hålla samman ett stilistiskt så pass brett upplagt verk. Sammanhanget mellan de fyra satserna visar sig i denna kvartett som det centrala kompositoriska problemet. I de följande kvartetterna kom Stenhammar att finna mycket avancerade och genomarbetade lösningar på detta. I f-mollkvartetten däremot, förblir trots en kort anspelning på motiv ur första satsen frågan öppen, huruvida finalen förmår sätta en övertygande slutpunkt. Stenhammar själv var uppenbarligen inte övertygad härom.

### **Stråkkvartett nr 5 C-dur op. 29 (“Serenad”) (ca 1910)**

Tillkomsttiden för den femte stråkkvartetten runt 1910 faller i en ytterligare brytningsfas i Stenhammars liv. Stenhammars verksamhet som chefsdirigent för Göteborgs orkesterförening (sedan 1907) gav på grund av den höga arbetsbelastningen inte mycket tid över till komponerande. Dessutom kom samarbetet med Aulinkvartetten av sig i och med vännen Tor Aulins sjukdom; Aulin dog 1914. Uruppförandet av op. 29 kom därför först 1916 genom Göteborgskvartetten till stånd, sex år efter verkets tillkomst.

Även kompositoriskt kände Stenhammar efter fjärde stråkkvartettens harmoniska och satstekniska extremer uppenbarligen ett behov av att pröva andra vägar. Så vågar han sig i femte kvartetten på en nyorientering, som också speglas i den i autografen använda titeln ”serenad”. Därmed förlägger han verket i en sfär av insce-

nerad lätthet, som av och till stegas till ironisk distans. Dessutom ligger kvartetternas tonvikt – till skillnad från de andra kvartetterna – på den långsamma mellansatsen *Ballata*. Detta står i samklang med en ytterligare betydelse av begreppet serenad, nämligen framförandet av en enkel visa till luta eller gitarr. I partiturets förord beskriver Stenhammar att *Ballata* bygger på en visa som han som barn lärt sig av sin morfar: den tragikomiska balladen om riddaren Finn Komfusenfej. I denna drivs friskt med det adliga friericermonielet. Brudgummen Finn Komfusenfej måste i tur och ordning inhämta samtliga familjemedlemmars samtycke: hos fadern Kungen i Kej, hos modern Fru Skräckeriskrej, hos brodern Knapp Målar-på-vägg liksom hos de fyra systrarna som upphetsat pratar i munnen på varandra: Fru Hicka, Fru Bricka, Fru Dördi, Fru Britta (hörs i den här inspelningen vid 3'51"). Först därefter får han fråga den tilltänkta bruden, Fru Hoppet-i-spira, om hennes samtycke, vilket hon hängivet medger i form av en smäktande kadensfigur (5'46"). Men hans till synes lyckliga frieri vänder sig i slutstrofen i sin motsats: hästen tröttnade under trycket av alla bröllopsgästerna och Komfusenfej dog. (I en annan annan version av texten, som Stenhammar också anför i partituret, slutar inte visan med att Komfusenfej *dog*, utan att han *drog*. Men, skriver Stenhammar, den versionen ”passar ej till min tonsättning”).

Den innehållsligt såväl som musikaliskt händelserika *Ballata* inramas av en första sats, som står som en slags inledande öppning, och ett kort, nästa spöklikt förbiilandande scherzo. I båda satserna bygger Stenhammar på motiviska byggstenar från Haydn och Mozart som han löser ur sina stabila periodiska ramar, med följden att man varken harmoniskt eller melodiskt kan förutse det vidare förloppet. Liknande beskaffad är också finalsatsen, ett fugerat perpetuum mobile. Även här står modeller från wienklassicismen fadder, nämligen Haydns fugafinaler ur op. 20 och Beethovens op. 59 nr 3. Stenhammar driver det motiviska arbetet rytmiskt och harmoniskt så pass till sin spets att det i slutändan bara återstår allmängiltiga floskler. I Serenaden op. 29 distanserar sig Stenhammar alltså genom serenadtypen och det

abstraherande arbetet med modeller från wienklassicismen från de senromantiska konventionerna, dock utan att överge genrens satstekniska anspråk.

### **Stråkkvartett nr 6 d-moll op. 35 (1916)**

”Ni unga tonsättare säger alltid, att ni skriver som ni *känner*. Det gjorde också jag – i min ungdom. Nu komponerar jag så som jag *vill*.” Denna brevyttring från Stenhammar till den unge tonsättaren Edvin Kallstenius kan direkt appliceras på den 1916 komponerade och 1918 uruppförda sjätte och sista stråkkvartetten op. 35. En central bakgrund för denna självförståelse utgör de omfattande kontrapunktstudier med otaliga övningsexempel efter Heinrich Bellermanns stränga lärobok *Der Contrapunkt* som Stenhammar 1910 förordnat sig själv.

Därvid handlar det rakt inte, som man kanske kunde misstänka, om något reaktionärt insisterande på konstens hävdvunna regler. Tvärtom hoppades Stenhammar genom studierna kunna ge sitt komponerande ”en ny och bättre linea”. För samtidigt känner sig Stenhammar avgjort som någon som tillhör ”de moderna”, ett generationsmedvetande han inte bara delade med sina vänner Jean Sibelius och Carl Nielsen utan även med många andra europeiska tonsättare omkring 1900. Att uppleva att de egna kompositoriska idealen helt sonika blev etiketterade som gammalmodiga av ett självutnämnt avantgarde, nämligen kretsen kring Arnold Schönberg i Wien, innebar för de flesta av dessa musiker en mer eller mindre traumatisk erfarenhet, som tvingade fram en ny produktiv självransakan. Stenhammar arbetade under åren efter 1910 upp en häpnadsväckande förmåga att kontrapunktiskt korrekt förbinda flera oberoende stämmor, detta inte på den senromantisk-kromatiska harmonikens villkor utan med de äldre kyrkotonarternas rent diatoniska material. Därmed lyckas han överraskande nog finna möjligheter att inkorporera nyare klangstrukturer, som man t.ex. finner i den franska impressionismen, i sitt konstruktiva arbete med olika musikaliska traditioner. I sjätte stråkkvartetten använder Stenhammar heller inga slutna teman mer, utan visar lyssnaren tydligt av vilka element de består och hur de är konstruerade.

T.ex. sönderdelar han första satsens enkla huvudtema till strikt imiterande nedstigande skalor. Genom satsen konfronteras ”romantisk” melodik och impressionistiskt svävande klanger med varandra för att slutligen sammansmältas till en gemensam klangvärld. Därvid uppstår till dels abstrakta skapelser, där själva grunderna till den klassisk-romantiska musikaliska satsen överges. Samtidigt uppnår Stenhammar, i samklang med stråkkvartettenrens ideal, en ”demokratisk” fyrstämmig sats, där ingen av stämmorna har en självklar ledarroll. Även finalproblemet får en ny lösning genom att de fyra olika satserna binds samman av en gemensam grundstrategi: i varje sats friläggs de grundläggande elementen och deras förbindelser till musikhistorien. I den lyriska långsamma satsen kan man t.ex. följa hur en melodi successivt utvecklas ur basala element och, buren av ett likaså successivt växande ackompanjement, så småningom stiger till en klimax. Finalsatsen är den mest kompromisslösa. I denna ställs jagande åttondelstrioler, rytmiskt förskjutna ackordblock och envisa sekundostinatton obarmhärtigt mot varandra. Den sjätte och sista stråkkvartetten op. 35 tillhör bredvid g-mollsymfonin op. 34 höjdpunkterna i Stenhammars sena skapande och dokumenterar otvivelaktigt hans självförståelse som en modern europeisk tonsättare.

© *Signe Rotter-Broman 2013*

**Stenhammar Quartet** har sedan starten 2002 etablerat sig som en av Skandinavien främsta stråkkvartetter. Wilhelm Stenhammars verk såväl som annan svensk musik är självklart central i ensemblens repertoar, men stort fokus ligger också på Wienklassicismen och samtida musik. Kvartetten beställer kontinuerligt verk av nordiska tonsättare, däribland Sven-David Sandström och Bent Sørensen, men har även blivit tillägnade och uruppfört verk skrivna av tonsättare från USA och Storbritannien.

Stenhammar Quartet har gjort inspelningar av ett 40-tal verk för Sveriges Radios P2, och deltog år 2011 i en konsertserie inspelad av Sveriges Radio med all Sten-

hammars kammarmusik. För sina tidigare skivinspelningar har kvartetten fått en Grammis-nominering, samt rosats av kritiker i såväl svensk som internationell press – på den ansedda brittiska musiksajten *MusicWeb-International* beskrevs deras spel som präglad av ”en självklar auktoritet och tilltalande bravur”.

Stenhammar Quartet har varit föremål för ett porträtt av den franska musikkanalen *Mezzo*, och uppmärksammades 2009 av Kgl. Musikaliska Akademien för sina insatser för det svenska konstmusikkivet. Samma år gjorde kvartetten debut i London, vilket ledde till återinvasion. Stenhammar Quartet har deltagit i festivaler i bland annat Polen, Danmark och Algeriet, och har under senare år även framträtt i svensk TV (Polarpriset, Melodifestivalen).



ALSO AVAILABLE

**WILHELM STENHAMMAR  
STRING QUARTETS, VOLUME 1**

String Quartet No. 3 in F major  
String Quartet No. 4 in A minor  
Elegy and Intermezzo from 'Lodolezzi sjunger'

**STENHAMMAR QUARTET**

BIS-1659 SACD

## **Wilhelm Stenhammar** (1871–1927)

Wilhelm Stenhammar gehört zu den vielseitigsten Komponisten seiner Generation in Schweden. Neben Klavierwerken und einer Violinsonate komponierte er eine große Anzahl von Liedern, zwei Opern, zwei Symphonien und zwei Klavierkonzerte. Im Zentrum seines Schaffens steht die Gattung des Streichquartetts. Eine wichtige Voraussetzung hierfür stellte Stenhammars langjährige Bekanntschaft mit dem Geiger Tor Aulin und dessen Streichquartett, dem Aulin-Quartett, dar, mit dem Stenhammar als Kammermusikpianist eng zusammenarbeitete. „Die Aulin’schen Konzerte in Stockholm“, schreibt Stenhammar im Winter 1896, „sind eine Unternehmung, die mir näher am Herzen liegt als alles andere dieser Art, und ich übertreibe nicht, wenn ich sage, dass ich mich nach jedem neuen Konzert sehne, und dass es für mich ein wirkliches Opfer bedeutet, wenn ich gezwungen bin, auf eines von ihnen zu verzichten. Ich weiß nicht, ob du mich darin verstehst, glaube dennoch, dass du mein Gefühl verstehst, wenn ich Dir sage, dass das Aulin-Quartett für mich die gewiss nicht ideale, aber vielleicht mir gerade mit ihren Fehlern so viel liebere Inkarnation von allem Höchsten ist, das ich in der Welt der Musik kenne, – und es jeden Tag, der vergeht, noch mehr wird. Denn jeden Tag und jede Stunde fühle ich es deutlicher, dass ich dies freiwillig nicht aufgebe, davon lasse ich zuallerletzt. Es hat mich erzogen, es hat mich zum Musiker gemacht, ich brauche es und ich liebe es.“

Stenhammar komponierte zwischen 1894 und 1916 insgesamt sieben Streichquartette, von denen er das f-moll-Quartett (1897) direkt nach der Uraufführung zurückzog. Diese Streichquartettsreihe ist zu ihrer Zeit in Skandinavien singular in ihrer Konsequenz und in ihrem kompositorischen Anspruch.

### **Streichquartett f-moll** o. op. (1897)

Das f-moll-Quartett entstand in einer kurzen, aber intensiven Phase des Erfolgsrauschs in der Mitte der 1890er Jahre. Nach dem spektakulären Debut mit dem ersten Klavierkonzert hatte Stenhammar mit seinen frühen Liedern, seinen ersten

beiden Quartetten sowie der Kantate zur Eröffnung der Allgemeinen Kunst- und Industrieausstellung in Stockholm 1897 breites Ansehen bei Publikum und Kritikern gewonnen. Dieses Hochgefühl fand 1898 anlässlich der Uraufführung der Oper *Tirfing* op. 15 ein jähes Ende. Stenhammars Weigerung, das f-moll-Quartett zum Druck zu geben, kann durchaus als erstes Anzeichen für die Neuorientierung nach *Tirfing* verstanden werden, die von einer stark selbstkritischen Haltung geprägt ist.

Zunächst wurde das f-moll-Quartett jedoch durchaus mit Erfolg am 21. Februar 1898 vom Aulin-Quartett uraufgeführt. Die Kritiker würdigten es als „fließende und jugendlich kecke Komposition“. Es sei „wahrhaft quartettmäßig geschrieben“ und stelle einen „entschiedenen Fortschritt“ im Vergleich zu den beiden ersten Streichquartetten dar.

Warum, so kann man sich fragen, zog Stenhammar das Werk dennoch zurück? Eine Antwort darauf findet sich in einem Brief vom Frühjahr 1899, in dem er das Werk als „Quartett Nr. 3 mit dem schlechten Finale“ bezeichnete. Auch seinem Freund Louis Glass überließ er das Werk für eine Aufführung in Kopenhagen nur widerstrebend: „Dass ich das Notenmaterial nicht lange vorher geschickt habe, beruht darauf, dass ich mit wilden Plänen hantierte, ein neues Finale zu schreiben – Pläne, die natürlich scheiterten aufgrund von fehlender Zeit und Fähigkeit. Indessen bitte ich um Entschuldigung, dass das jetzige Finale sehr schlecht ist – eigentlich interessiere ich mich nur für die Mittelsätze, die frisch und lustig sind.“ Noch 1904, also nach der Publikation des dritten publizierten Streichquartetts in F-Dur op. 18, hoffte Stenhammar, das Werk mit Hilfe eines neuen Finales wiederbeleben zu können, doch auch dieser Entwurf gelangte über zwei Seiten nicht hinaus. Definitiv verabschiedete er sich vom f-moll-Quartett erst in den Jahren um 1916.

So sehr man Stenhammars Urteil über sein f-moll-Quartett ernst nehmen sollte, so wenig lässt sich das Werk aus seinem Streichquartettschaffen wegdenken. Denn in vielerlei Hinsicht bahnt sich Stenhammar mit diesem Werk neue Wege. So versucht er sich im Vergleich zu den frühen Quartetten noch stärker auf das Wesentliche zu kon-

zentrieren. Alle Einzelteile des Kopfsatzes werden von innen heraus motiviert: so die Begleitung des schwungvollen Hauptthemas, die Halbtonrückung nach Ges-Dur gleich im sechsten Takt oder die unkonventionelle Reprisengestaltung, bei der das Hauptthema ausgelassen wird (es wird in der Coda „nachgeliefert“) und das Seitenthema in der „falschen“ Tonart Des-Dur ansetzt. Charakteristisch für den langsamen Satz ist das Experimentieren mit kontrastierenden Stilsphären. So schlägt die Stimmung von der anfänglichen, geheimnisvoll harmonisierten Kantilene im Stil des späten Beethoven unvermittelt um zu einem naiven Thema, das durch eine scherzhafte Staccato-Begleitung wie eine Art Erinnerungsbruchstück wirkt. Stenhammar versucht hier erstmals, kontrastierende historische Elemente in Dialog miteinander zu bringen. Ähnlich verfährt auch der Scherzosatz, der mit altvertrautem Material arbeitet, durch unregelmäßige Taktgruppen, Abspaltung von „Elementarteilchen“ und kühne harmonische Verschiebungen aber immer wieder – wie in einem Kaleidoskop – neue farbige Konstellationen erzeugt. Das Finale zeigt allerdings die Gefahren auf, die durch einen solchen konstruktiven Umgang mit der Musikgeschichte drohen: Mit seinem schlichten Rondotheema ist der Finalsatz der Aufgabe nicht gewachsen, ein stilistisch derart breitgefächertes Werk zusammenzuhalten. Die Zusammengehörigkeit aller vier Sätze erweist sich bei diesem Quartett als zentrales kompositorisches Problem. Hierfür wird Stenhammar in den folgenden Quartetten zu sehr ausgereiften und avancierten Lösungen gelangen. Im f-moll-Quartett bleibt dagegen trotz einer kurzen Anspielung auf Motive des Kopfsatzes die Frage offen, ob das Finale einen überzeugenden Schlusspunkt zu setzen vermag. Stenhammar selbst war davon offensichtlich nicht überzeugt.

### **Streichquartett Nr. 5 C-Dur** op. 29 („Serenade“) (ca. 1910)

Die Entstehungszeit des fünften Streichquartetts um 1910 fällt in eine weitere Phase des Umbruchs in Stenhammars Biographie. Stenhammars Tätigkeit als Dirigent der Göteborger Orchestervereinigung (seit 1907) ließ aufgrund der großen Arbeitsbelastung die Freiräume für das Komponieren immer mehr schwinden. Zudem kam die



Zusammenarbeit mit dem Aulin-Quartett aufgrund der Krankheit seines Freundes Tor Aulin fast völlig zum Erliegen; Aulin starb 1914. Die Uraufführung von op. 29 fand daher erst 1916, sechs Jahre nach der Entstehung des Werkes, durch das Göteborg-Quartett statt.

Auch kompositorisch verspürte Stenhammar nach den harmonischen und satz-technischen Grenzgängen des vierten Streichquartetts offensichtlich das Bedürfnis, andere Wege zu beschreiten. So wagt er im fünften Streichquartett einen Neuanfang, der sich im von Stenhammar im Autograph verwendeten Titel „Serenade“ spiegelt. Damit versetzt er das Werk insgesamt in eine Sphäre der inszenierten Leichtigkeit, die sich teilweise bis zur ironischen Distanz steigert. Zudem liegt der Schwerpunkt dieses Quartetts – im Unterschied zu allen anderen Streichquartetten – auf dem langsamen Mittelsatz, der *Ballata*. Dies steht in Verbindung mit einer weiteren Bedeutung des Begriffs Serenade, nämlich mit dem abendlichen Vortrag eines schlichten Liedes zur Laute oder Gitarre. Im Vorwort zur Partitur schildert Stenhammar, dass sich die *Ballata* auf eine Liedvorlage stützt, die er als Kind von seinem Großvater gelernt hatte: die tragikomische Ballade vom Ritter Finn Komfusenfej. In ihr wird das adlige Brautwerbungszeremoniell aufs Korn genommen. Der Bräutigam Finn Komfusenfej muss nacheinander das Einverständnis aller Familienmitglieder einholen: beim Vater, dem König in Kej, bei der Mutter, Frau Schreckerischrei, beim Bruder, dem Knappen Malt-an-die-Wand, sowie bei den vier einander aufgeregt ins Wort fallenden Schwestern Frau Hicka, Frau Bricka, Frau Dördi und Frau Britta (zu hören in der vorliegenden Aufnahme ab 3'51"). Erst danach darf er die Braut, Frau Hoffnung-in-Blüte, um ihr Einverständnis bitten, das sie ihm schließlich hingebungsvoll – in Form einer schmachtenden Kadenzfigur – erteilt (5'46"). Doch das scheinbar glückliche Schicksal des Bräutigams verkehrt sich in der Schlußstrophe ins Gegenteil: Das Pferd ermattet ob der Last der zu befördernden Hochzeitsteilnehmer, und Komfusenfej stirbt. Die inhaltlich wie musikalisch abwechslungsreiche *Ballata* wird eingerahmt vom Kopfsatz, der eine Art vorbereitende Eröffnung darstellt, und vom knappen, wie ein

Spuk vorbeiziehenden Scherzo. In beiden Sätzen spielt Stenhammar mit Motivbausteinen von Haydn und Mozart, die er aus ihrem stabilen periodischen Rahmen herauslöst, mit der Folge, dass man weder metrisch noch harmonisch den weiteren Verlauf vorhersehen kann. Ähnlich beschaffen ist auch der Finalsatz, ein fugiertes Perpetuum mobile. Auch hier stehen Modelle der Wiener Klassiker, namentlich Haydn (Fugenfinali aus op. 20) und Beethoven (op. 59 Nr. 3), Pate. Stenhammar treibt die motivischen Abspaltungstechniken rhythmisch und harmonisch derart auf die Spitze, dass am Ende nur noch allgemeingültige Floskeln übrigbleiben. In der Serenade op. 29 distanziert sich Stenhammar also durch den Serenaden-Typus und durch die abstrahierende Arbeit mit Modellen der Wiener Klassik von spätromantischen Konventionen, ohne den satztechnischen Anspruch der Gattung aufzugeben.

### **Streichquartett Nr. 6 d-moll op. 35 (1916)**

„Ihr jungen Komponisten sagt immer, dass ihr so schreibt, wie ihr *fühlt*. Das habe ich auch gemacht – in meiner Jugend. Jetzt komponiere ich so, wie ich *will*.“ Diese Briefäußerung Stenhammars an den jungen Komponisten Edvin Kallstenius lässt sich unmittelbar auf das 1916 komponierte und 1918 uraufgeführte sechste und letzte Streichquartett op. 35 beziehen. Ein zentraler Hintergrund für dieses Selbstverständnis sind die seit 1910 mit zahllosen Übungsexempeln betriebenen Kontrapunktstudien, die sich Stenhammar, orientiert am strengen Lehrbuch Heinrich Beltermanns (*Der Contrapunkt*), selbst verordnet hatte.

Dabei handelt es sich jedoch keineswegs, wie man argwöhnen könnte, um ein reaktionäres Beharren auf althergebrachten Regeln der Zunft. Stenhammar verfolgte im Gegenteil das Ziel, dies könne seinem Komponieren eine „neue und bessere Richtschnur“ geben. Denn zugleich empfindet sich Stenhammar dezidiert als der „Moderne“ zugehörig, ein Generationsbewusstsein, das er nicht nur mit seinen Freunden Jean Sibelius und Carl Nielsen, sondern auch mit vielen anderen europäischen Komponisten um 1900 teilte. Zu erleben, dass die eigenen kompositori-

schen Ideale von einer selbsternannten Avantgarde, namentlich des Wiener Komponistenzirkels um Arnold Schönberg, im Handstreich als rückständig etikettiert werden, stellt für die meisten dieser Musiker eine mehr oder weniger traumatische Erfahrung dar, die zu erneuter, durchaus produktiver Selbstvergewisserung zwingt. Stenhammar erarbeitet sich in den Jahren nach 1910 eine stupende Fähigkeit zur kontrapunktisch korrekten Verbindung mehrerer unabhängiger Stimmen; dies alles nicht unter den Bedingungen spätromantisch-chromatisierter Harmonik, sondern mit dem rein diatonischen Material der alten Kirchentönen. Damit gelingt es ihm überraschenderweise, die neuartigen Klangstrukturen, wie sie etwa im französischen Impressionismus erprobt wurden, anschlussfähig zu machen für seinen weiten Zugriff auf die europäische Musikgeschichte. Im sechsten Streichquartett verwendet Stenhammar dann auch keine fest umrissenen Themen mehr, sondern führt dem Hörer vor Ohren, aus welchen Elementen sie bestehen und wie sie konstruiert sind. So zerlegt er im Kopfsatz das schlichte Anfangsthema allmählich in strikt imitierte abwärtslaufende Tonleitern. Im Satzverlauf werden „romantische“ Melodik und impressionistisch-schwebende Klänge miteinander konfrontiert und letztlich zu einer gemeinsamen Klangwelt synthetisiert. Dabei entstehen zum Teil sehr abstrakte Gebilde, in denen jegliche Grundlagen des klassisch-romantischen Satzes aufgegeben werden. Zugleich erreicht Stenhammar, den Idealen der Gattung Streichquartett entsprechend, einen „demokratischen“ vierstimmigen Satz, in dem kein Instrument von vornherein die Führungsrolle innehat. Auch das Finalproblem wird auf neue Art gelöst, denn die vier unterschiedlichen Sätze sind durch eine gemeinsame Grundstrategie miteinander verbunden: Jeder Satz betreibt die Offenlegung seiner Grundelemente und verweist auf deren Bezugspunkte in der Kompositionsgeschichte. Am lyrischen langsamen Satz kann man beispielsweise verfolgen, wie sich eine Melodie allmählich aus basalen Elementen entwickelt und sich, getragen durch eine ebenfalls erst sukzessiv wachsende Begleitstruktur, allmählich zu höchster Spannung erheben kann. Der Finalsatz ist hier am kompromisslosesten. In ihm treibt

Stenhammar jagende Achteltriolen, rhythmisch versetzte Akkordblöcke und beharrliche Sekundostinati unbarmherzig gegeneinander. Das sechste und letzte Streichquartett op.35 gehört neben der g-moll-Symphonie op.34 zu den Gipfelpunkten in Stenhammars Produktion der späten Schaffensphase und dokumentiert unüberhörbar sein Selbstverständnis als Komponist der europäischen Moderne.

© *Signe Rotter-Broman 2013*

Das **Stenhammar Quartet** hat sich seit seiner Gründung 2002 als eines der führenden Streichquartette Skandinaviens etabliert. Wilhelm Stenhammars Werk sowie andere schwedische Musik nimmt selbstverständlich einen wesentlichen Platz in seinem Repertoire ein, Werke der Wiener Klassik und zeitgenössische Musik sind aber ebenso vertreten. Das Quartett bestellt regelmäßig Werke bei nordischen Komponisten, darunter Sven-David Sandström und Bent Sørensen; es hat aber auch ihm gewidmete Werke von Komponisten aus den USA und Großbritannien uraufgeführt.

Das Stenhammar Quartet hat etwa 40 Werke für den Schwedischen Rundfunk eingespielt und nahm 2011 an einer Radio-Konzertreihe teil, die Stenhammars gesamte Kammermusik umfasste. Seine CD-Aufnahmen haben dem Quartett eine Nominierung für den schwedischen Grammy sowie begeisterte Kritiken in schwedischer und internationaler Presse eingebracht; die angesehene britische Musikwebsite *MusicWeb International* beschrieb ihr Spiel als von „Autorität und mitreißendem Elan“ geprägt.

Im französischen Musiksender *Mezzo* erschien ein Porträt über das Stenhammar Quartet, und 2009 wurde das Ensemble für seinen Einsatz für die schwedische Kunstmusik von der Königlichen Musikakademie gewürdigt. Ebenfalls 2009 debütierte das Quartett in London, woraufhin es erneut dorthin eingeladen wurde. Das Stenhammar Quartet hat an Festivals in u.a. Polen, Dänemark und Algerien teilgenommen und ist in den letzten Jahren auch im Schwedischen Fernsehen aufgetreten.

## **Wilhelm Stenhammar** (1871–1927)

Wilhelm Stenhammar est l'un des compositeurs suédois les plus versatiles de sa génération. En plus d'œuvres pour le piano et d'une sonate pour violon, il a composé un grand nombre de mélodies, deux opéras, deux symphonies et deux concertos pour piano. Le genre du quatuor à cordes se trouve au centre de son œuvre, une conséquence de la collaboration de plusieurs années de Stenhammar avec le violoniste Tor Aulin et son Quatuor Aulin avec lequel le compositeur se produisit en tant que pianiste. Stenhammar écrivit à l'hiver 1896 : « Les concerts du Quatuor Aulin à Stockholm me tiennent davantage à cœur que tous les autres et je n'exagère pas quand je dis que j'ai hâte à chaque nouveau concert avec vous et que c'est un véritable sacrifice si je dois en manquer un. Je ne sais pas si tu me comprends mais je sais que tu comprends ce que je ressens quand j'affirme qu'à chaque jour qui passe, le Quatuor Aulin est encore davantage l'incarnation, certes pas idéale mais peut-être justement à cause de ses erreurs, de ce qui est le plus haut de ce que je connaisse dans le monde musical. À chaque jour et à chaque heure, je ressens encore plus clairement que je n'y renoncerai pas de mon plein gré et que je ne le laisserai qu'en dernière extrémité. Il m'a éduqué, il m'a fait musicien, j'en ai besoin et je l'aime. »

Stenhammar a composé entre 1894 et 1916 sept quatuors à cordes parmi lesquels celui en fa mineur (1897) qu'il retira immédiatement après sa création. Cette série de quatuors à cordes occupa à cette époque en Scandinavie une place particulière en raison de sa consistance et de ses aspirations au niveau compositionnel.

### **Quatuor à cordes en fa mineur**, sans numéro d'opus (1897)

Le Quatuor en fa mineur a été composé dans l'ivresse du succès au milieu des années 1890, une période courte mais intense. Après des débuts spectaculaires avec son premier Concerto pour piano, Stenhammar s'était gagné une réputation enviable auprès du public et des critiques avec ses premiers lieder, ses deux premiers quatuors ainsi qu'avec sa Cantate pour l'ouverture de l'Exposition artistique et industrielle de

Stockholm en 1897. Cette période de succès se terminera brutalement à la création de l'opéra *Tirfing* opus 15. Le refus de Stenhammar de publier son Quatuor en fa mineur peut être perçu comme la première manifestation d'une nouvelle orientation, après *Tirfing*, caractérisée par un sens aigu de l'autocritique.

Le Quatuor en fa mineur remporta cependant du succès à sa création le 21 février 1898 par le Quatuor Aulin. Les critiques y virent «une composition au flot naturel manifestant une audace juvénile» et ajoutèrent que l'œuvre montrait une écriture pour quatuor véritablement idiosyncratique et qu'elle constituait «un progrès décisif» par rapport aux deux premiers quatuors.

Pourquoi, se demandera-t-on alors, Stenhammar retira-t-il donc cette œuvre ? On retrouve un élément de réponse dans une lettre datée du début 1899 dans laquelle il qualifie l'œuvre de «troisième quatuor avec le mauvais finale». Dans une lettre à son ami Louis Glass, il n'accepta qu'avec réticence une exécution de l'œuvre à Copenhague : «Je n'ai pas envoyé longtemps à l'avance les partitions parce que j'étais hanté par le projet fou de composer un nouveau finale. Un projet qui bien sûr ne verra pas le jour en raison du manque de temps et de moyens. Je vous prie donc d'accepter mes excuses pour le très mauvais final actuel. En fait, je ne m'intéresse qu'aux mouvements internes qui sont frais et enjoués.» Encore en 1904, après la publication du troisième quatuor en fa majeur opus 18, Stenhammar espérait toujours ressusciter l'œuvre avec un nouveau finale mais il n'alla pas au-delà de deux pages d'esquisses. Il ne fera ses adieux définitifs au Quatuor en fa mineur qu'en 1916.

Tout en tenant compte du jugement de Stenhammar au sujet de son Quatuor en fa mineur, on ne peut cependant pas envisager de séparer cette œuvre de ses autres quatuors. À plusieurs points de vue, Stenhammar ouvre ici de nouvelles avenues. Plus encore que dans les autres quatuors, il essaie encore plus fortement de se concentrer sur le plus important. Chacune des sections du premier mouvement est motivée de l'intérieur comme par exemple l'accompagnement du thème principal enjoué, le déplacement un demi-ton plus haut, en sol bémol majeur, dès la sixième mesure et

la récapitulation non conventionnelle dans laquelle le thème principal est laissé de côté (il reviendra dans la coda) et le thème secondaire dans la « mauvaise » tonalité de ré bémol majeur.

L'expérimentation avec des sphères stylistiques contrastées caractérise le mouvement lent. Au début, la cantilène à l'harmonie mystérieuse dans le style du Beethoven de la maturité donne le ton avant de passer à un thème naïf qui, par son accompagnement staccato humoristique, apparaît comme une sorte de fragment d'un souvenir. Stenhammar essaie ici pour la première fois d'établir un dialogue entre des éléments historiques contrastés. Le scherzo procède de la même manière et travaille sur un matériau éprouvé qu'il présente dans une nouvelle constellation – tel un kaléidoscope – par le biais de groupes irréguliers de mesures, de séparation de « particules élémentaires » et de déplacements harmoniques audacieux. Le finale démontre cependant le danger d'un tel traitement constructif de l'histoire de la musique : le mouvement, avec son thème de rondo simple n'est simplement pas à la hauteur d'une œuvre à la palette stylistique si étendue. L'unité des quatre mouvements apparaît dans ce quatuor comme le problème central de la composition. Dans les quatuors subséquents, Stenhammar parviendra à des solutions beaucoup plus heureuses et plus développées. Dans le Quatuor en fa mineur, la question à savoir si le finale constitue un point d'arrivée satisfaisant demeure en revanche ouverte malgré une courte allusion aux motifs du premier mouvement. Stenhammar lui-même n'en était pas convaincu.

### **Cinquième Quatuor à cordes en do majeur** opus 29 (« Sérénade ») (c. 1910)

La période durant laquelle le cinquième Quatuor à cordes a été composé (1910), correspond à une autre phase de rupture dans la biographie de Stenhammar. En raison des exigences de son activité de chef de l'Association de l'orchestre de Gothembourg depuis 1907, il avait de moins en moins de temps pour composer. De plus, sa collaboration avec le Quatuor Aulin en raison de la maladie de son ami Tor Aulin s'interrompt presque complètement avant que ce dernier ne s'éteigne en 1914. La

création de l'opus 29 n'aura ainsi lieu qu'en 1916, six ans après la conception de l'œuvre et sera assurée par le Quatuor Gothembourg.

Après les développements dans l'harmonie et l'écriture du quatrième Quatuor, Stenhammar sentit le besoin d'explorer de nouveaux territoires au niveau de la composition. C'est ainsi que dans son cinquième Quatuor, il s'autorisa un nouveau départ qui se reflète dans le titre de « Sérénade » utilisé dans la partition autographe. Il déplace ainsi l'œuvre vers un monde de légèreté assumée qui croît en partie jusqu'à une distance ironique. De plus, à la différence des autres quatuors, une importance particulière est ici accordée au mouvement lent central, la *Ballata*. Ce mouvement est en relation avec une autre signification accordée au terme de sérénade, c'est-à-dire l'exécution nocturne d'une simple chanson accompagnée du luth ou de la guitare. Dans son introduction à la partition, Stenhammar révèle que la *Ballata* se base sur une chanson qu'il avait apprise, encore enfant, de son grand-père : la tragi-comique Ballade du chevalier Finn Komfusenfej qui se concentre sur le cérémonial aristocratique de la demande en mariage. Le futur marié, Finn Komfusenfej, doit obtenir l'accord de tous les membres de la famille, les uns après les autres : du père, le roi de Kej, de la mère, Madame Skrækkeriskrej, du frère, le page Knapp-Målar-på-vägg ainsi que des quatre sœurs qui s'interrompent sans cesse avec excitation, Madame Hicka, Madame Bricka, Madame Doerdi et Madame Britta. On entend ce passage sur cet enregistrement à partir de 3'51". Ce n'est qu'après coup que la future mariée, Madame Hoppet-i-Spira, se voit demander sa main et elle finit par s'abandonner à lui sous la forme d'une formule cadentielle languissante (ici, à 5'46"). Le destin en apparence heureux du futur marié se voit cependant contredit dans la strophe conclusive : le pauvre est tellement épuisé par l'ampleur de la tâche accomplie qu'il en meurt d'épuisement.

La *Ballata* riche en variété tant au niveau du contenu que de la musique est encadrée par un premier mouvement qui apparaît comme une sorte d'ouverture et d'un scherzo concis qui passe devant nous comme une apparition. Dans les deux mouvements, Stenhammar joue sur des éléments motiviques issus des musiques de



Haydn et de Mozart qu'il libère de leur cadre périodique stable avec pour résultat que l'on ne sait ce qui les attend, tant au niveau métrique qu'harmonique. Il procède de la même manière dans le mouvement final, un *Perpetuum mobile* fugué. Le modèle est ici aussi le classicisme viennois, plus précisément Haydn et ses finals fugués de l'opus 20 et Beethoven dans son opus 59, n° 3. Stenhammar recourt à la technique de l'éloignement motivique, rythmique et harmonique, à un tel point qu'à la fin de l'œuvre, nous ne sommes plus en présence que de clichés. Dans sa Sérénade opus 29, Stenhammar par le biais de la forme de la sérénade et par un travail d'abstraction sur les modèles du classicisme viennois se distance des conventions postromantiques sans pour autant renoncer aux exigences du genre.

### **Sixième Quatuor à cordes en ré mineur** opus 35 (1916)

«Vous, les jeunes compositeurs, dites toujours que vous composez comme vous le *ressentez*. C'est ce que j'ai également fait, dans ma jeunesse. Maintenant, je compose comme je le *veux*.» Cette remarque qui provient d'une lettre de Stenhammar au jeune compositeur Edvin Kallstenius réfère au sixième et dernier Quatuor à cordes opus 35 composé en 1916 et créé en 1918. Cette vision personnelle est l'une des conséquences des études de contrepoint menées à l'aide de très nombreux exercices que Stenhammar avait entrepris en 1910 qui s'appuyaient sur la méthode stricte d'Heinrich Bellermann (*Der Contrapunkt*). Il ne s'agit cependant absolument pas comme on pourrait le suspecter d'une insistance réactionnaire sur les règles traditionnelles de la profession. Stenhammar entretenait au contraire l'espoir que ces études lui permettraient de donner à ses compositions un standard qui soit à la fois «nouveau et meilleur». En même temps, il se sentait comme faisant résolument partie des «modernes», une conviction générationnelle qu'il partageait non seulement avec ses amis Jean Sibelius et Carl Nielsen mais également avec plusieurs autres compositeurs européens du début du siècle. De voir son propre idéal de compositeur subitement considéré par une coterie d'avant-garde autodésignée, nommé-

ment le cercle de compositeurs viennois réunis autour d'Arnold Schoenberg comme rétrograde dut s'avérer être chez la plupart de ces musiciens une expérience plus ou moins traumatisante qui poussa à une assurance de soi renouvelée et productive. Au cours des années après 1910 Stenhammar acquit une capacité stupéfiante à établir des relations parfaites au point de vue contrapuntique entre plusieurs voix indépendantes, non pas sous les règles de l'harmonie chromatique post-romantique mais plutôt avec le matériau diatonique des anciens modes d'église. Il parvient, étonnamment, à faire siennes les nouvelles structures sonores issues de l'histoire musicale européenne, comme par exemple celles qui avaient été éprouvées dans l'impressionnisme français. Dans son sixième Quatuor à cordes, Stenhammar n'utilise plus de thèmes clairement définis mais oriente plutôt l'oreille de l'auditeur vers leurs éléments constitutifs et leur construction.

Dans le premier mouvement, il décompose ainsi progressivement le thème initial simple vers l'imitation stricte d'une gamme dont la courbe mélodique se dirige vers le bas. Tout au long du mouvement, des sonorités « romantiques » et « impressionnistes » flottantes sont mises en opposition avant d'être finalement synthétisées dans un univers sonore collectif. L'image très abstraite qui en résulte en partie voit l'abandon des fondements de la technique d'écriture classique-romantique. Stenhammar parvient simultanément, conformément à l'idéal du genre du quatuor à cordes, à une écriture « démocratique » à quatre voix dans laquelle aucun instrument n'est automatiquement placé à l'avant-plan. Le problème du finale est également résolu d'une nouvelle manière alors que les quatre mouvements différents sont réunis par une stratégie de base collective : chaque mouvement se charge de l'exposition de ses éléments de base et renvoie à ses points de référence dans l'histoire de la musique. Dans le mouvement lent et lyrique par exemple, on suit de quelle manière la mélodie se développe progressivement à partir d'éléments de base et, soutenue par une structure accompagnatrice, parvient à s'élever progressivement vers la tension maximale. Le mouvement final est le plus intransigeant de l'œuvre. Stenhammar fait entendre ici

les uns après les autres une poursuite de triolets de croches, des blocs d'accords syn-  
copés et des ostinatos obstinés sur un intervalle de seconde. Le sixième et dernier  
Quatuor à cordes opus 35 fait partie, aux côtés de la Symphonie en sol mineur op. 34,  
des sommets de la production tardive de Stenhammar et atteste résolument de son  
identité de compositeur représentant de la modernité européenne.

© *Signe Rotter-Broman 2013*

Depuis sa fondation en 2002, le **Quatuor Stenhammar** s'est établi comme l'un des  
meilleurs quatuors à cordes de Scandinavie. Les œuvres de Stenhammar jouent évi-  
demment un rôle fondamental au sein des programmes de l'ensemble qui se consacre  
également au répertoire classique viennois ainsi qu'à la musique contemporaine. Le  
Quatuor commande régulièrement des œuvres à des compositeurs nordiques tels  
Sven-David Sandström et Bent Sørensen et a également été le dédicataire en plus  
d'assurer la création d'œuvres de compositeurs américains et britanniques.

Le Quatuor Stenhammar a enregistré quelque quarante œuvres pour la radio  
suédoise et a participé en 2011 à une série de concerts consacrés à l'intégrale de la  
musique de chambre de Stenhammar aussi enregistrés par la radio suédoise. D'autres  
enregistrements de l'ensemble lui ont valu d'être en nomination aux prix « Gram-  
mis » suédois et ont suscité des critiques élogieuses tant en Suède qu'ailleurs (« Le  
Quatuor Stenhammar joue avec une dévotion communicative articulée et une préci-  
sion émotionnelle » – *MusicWeb International*).

Le Quatuor Stenhammar a fait l'objet d'un documentaire réalisé par la chaîne  
musicale française *Mezzo*. En 2009, l'ensemble a été salué par l'Académie de mu-  
sique royale de Suède pour sa contribution à la musique suédoise. Il fit la même  
année ses débuts londoniens qui menèrent à des invitations ultérieures. Le Quatuor  
Stenhammar s'est produit dans le cadre de festivals en Pologne, au Danemark et en  
Algérie et, au cours des dernières années, à la télévision suédoise.

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### RECORDING DATA

Recording: October 2011 (F minor); December 2012 (Nos 5 & 6) at Petrus Kyrkan, Stocksund, Sweden  
Producer and sound engineer: Thore Brinkmann  
Equipment: Neumann microphones; Didrik de Geer custom-made microphone preamplifier;  
RME ADI-2 high resolution AD/DA converter; Sequoia Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers  
Original format: 96 kHz / 24-bit  
Post-production: Editing and mixing: Thore Brinkmann  
Executive producer: Robert Suff

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Signe Rotter-Broman 2013  
Translations: Andrew Barnett (English); Per Olov Broman (Swedish); Jean-Pascal Vachon (French)  
Back cover photo of the Stenhammar Quartet: © Pelle Piano  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-2009 SACD © & © 2013, BIS Records AB, Åkersberga.



Peter Olofsson – Tony Bauer – Mats Olofsson – Per Öman

**Front cover: *Rosendals Trädgård (Rosendal Garden)*, oil painting (1903) by August Strindberg**

Wilhelm Stenhammar and the playwright – and artist – August Strindberg were not closely acquainted, but seem to have shared a mutual respect, with Stenhammar composing incidental music to Strindberg's drama *A Dream Play*. Their one recorded meeting took place in 1909 when Stenhammar performed with the Aulin Quartet at a concert at Strindberg's own theatre, Intima Teatern in Stockholm. The following year, at the same venue, the Aulin Quartet gave the first performance of Stenhammar's Quartet No. 4 in A minor; whether Strindberg attended that concert or not is not known.