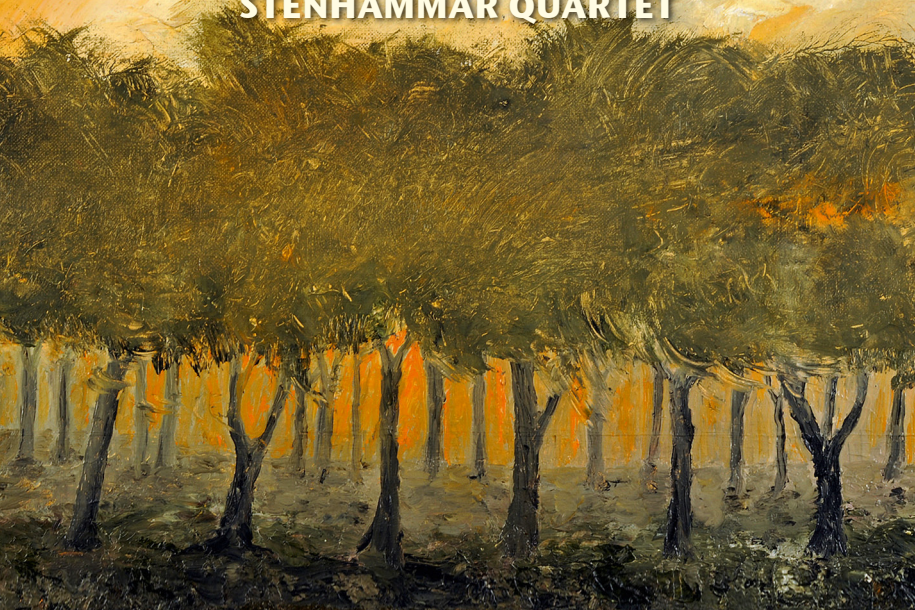




**STENHAMMAR** *STRING QUARTETS*  
*No. 5 in C major · No. 6 in D minor*  
*Quartet in F minor*  
**STENHAMMAR QUARTET**



## 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 förbiilande 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 Haydn's 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 självvransakan. 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 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).



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 Streichquartettserie 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 Übungsexemplen betriebenen Kontrapunktstudien, die sich Stenhammar, orientiert am strengen Lehrbuch Heinrich Belermanns (*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 syncopés 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 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: 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.