



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 leggero</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 œuvre. 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Between 1894 and 1916 Stenhammar composed a total of seven string quartets, of which one (F minor, 1897) was withdrawn immediately after its first performance.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 pianokonsserter. 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 konsserterna 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 upppoffring 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 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 käcka 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 genret traditionen. 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.

Utan omsvep låter Stenhammar kvartettens första sats inledas med huvudtemat, vars pregnanta, skarpt punkterade rytmik ytterligare förstärks av den voluminösa, orkestralt anlagda sättningen. Visserligen är, som frånvaron av förtecken antyder, C-dur att betrakta som utgångstonart, men till verkets utmärkande karaktäristika hör oförutsägbara utvecklingar 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 recensio- nerna från uruppförandet kan man utläsa, att stora delar av publiken tog Aulin- kvartettens 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 kompo- sitorisk 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 skräddarsydd 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 successivt 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 metriska 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 kvartettgenrens 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 musiksjajten *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 Streichquartettsreihe 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 lebhaftes 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 Beethovensches 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, klangfarblich 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 brahmzien 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'accompagnent

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, MAD1 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.