



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

STENHAMMAR, WILHELM (1871–1927)

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

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

from the incidental music to Hjalmar Bergman's play

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

- | | | |
|---|------------------------------------|------|
| ⑤ | Elegi. <i>Lento</i> | 3'23 |
| ⑥ | Intermezzo. <i>Allegro agitato</i> | 3'59 |

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

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

TT: 73'47

STENHAMMAR QUARTET

PETER OLOFSSON and PER ÖMAN *violins*

TONY BAUER *viola* · MATS OLOFSSON *cello*

Wilhelm Stenhammar (1871–1927)

Wilhelm Stenhammar was one of the most versatile Swedish composers of his generation. In addition to writing two operas, two symphonies and two piano concertos, he produced a large number of songs, piano music and a violin sonata. The string quartet genre is a central one in his 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. 3 in F major, Op. 18 (1897–1900)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Elegy and Intermezzo from the incidental music to Hjalmar

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

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

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

© Signe Rotter-Broman 2013

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

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

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

Wilhelm Stenhammar (1871–1927)

Wilhelm Stenhammar hör till de mångsidigaste svenska tonsättarna i sin generation. Förutom pianoverk och en violinsonat komponerade han ett stort antal sånger, två operor, två symfonier och två pianokonserter. 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 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.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Elegi och Intermezzo ur skådespelsmusiken till

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

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

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

© Signe Rotter-Broman 2013

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

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

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

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

Wilhelm Stenhammar (1871–1927)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Elegie und Intermezzo aus der Bühnenmusik zu Hjalmar

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

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

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

© *Signe Rotter-Broman 2013*

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

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

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

Wilhelm Stenhammar (1871–1927)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© *Signe Rotter-Broman 2013*

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

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

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

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

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

RECORDING DATA

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

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

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

info@bis.se www.bis.se

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



Peter Olofsson – Tony Bauer – Mats Olofsson – Per Öman

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

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