



CD-958 DIGITAL

Karl-Erik Welin

String Quartets Nos. 1, 6, 7 & 9

The Tale Quartet

WELIN, Karl-Erik (1934-1992)

- | | | |
|---|--|--------------|
| 1 | String Quartet No. 9 , Op. 62 (1990) <i>(M/s)</i> | 18'02 |
| 2 | String Quartet No. 1, 'Eigentlich nicht...' (1967) <i>(M/s)</i> | 20'24 |
| 3 | String Quartet No. 6 (1982) <i>(M/s)</i> | 18'32 |
| 4 | String Quartet No. 7 (1984) <i>(M/s)</i> | 17'14 |

The Tale Quartet

Patrik Swedrup, violin I; **Anders Nyman**, violin II;
Ingegerd Kierkegaard, viola; **Helena Nilsson**, cello



Karl-Erik Welin (1934-1992) often stated 'I am the Work of Art'. Indeed, this was a very accurate self-portrait. His flamboyant appearance on stage as a pianist and as an organist was always exciting to watch and his virtuoso performance style interesting to listen to, whether he was playing music by Sylvano Bussotti or Carl Nielsen, or one of his amazing improvisations. He had an incredible ability to capture the audience's visual attention. As a lecturer he could improvise fascinating monologues in prosaic and poetic styles alike and integrated small piano pieces as interludes as if it were a theatre performance in which Welin held all the rôles as well as being the author and director.

The 1960s were definitely Welin's decade. He became an avant-garde celebrity on the streets of Stockholm as well as abroad. Happenings and instrumental theatre had made a tremendous and tumultuous arrival in Europe through the composer John Cage and the pianist David Tudor's tours from 1954 onwards, and eventually this new art form made it up to Sweden, largely thanks to Welin. Welin became influenced by Tudor and also became interested in the new style of organ composition through the leader of this new movement, the Swedish composer Bengt Hambraeus. Hambraeus – as well as other composers, including György Ligeti and Mauricio Kagel – wrote organ pieces directly for Welin. This repertoire, from the beginning of the 1960s, is now considered worthy of research by musicologists and Welin's contributions are well recognized. However, it was through one particular event that Welin became well known to the general public. In 1964 he made the news when he seriously injured himself while participating in a happening at the Modern Museum in Stockholm, then a centre for instrumental theatre. During the performance of a piece by Knut Wiggen in which the pianist was supposed to destroy an upright piano – symbolizing the decadence of the bourgeoisie, treating a musical instrument as a piece of furniture – Welin started by throwing a bomb into the piano and then attacked the pieces that remained with a chain-saw. Unfortunately Welin had not rehearsed this 'piece', for obvious reasons, and did not anticipate the recoil from the saw when hitting a hidden steel girder. Welin cut himself in the leg, making the headlines the following day. Luckily, his leg was saved.

Welin was 'the Work of Art' in another sense: he turned his entire personal life into an object of art. On one occasion he told me that if you reveal everything about yourself – the negative and positive alike – nobody can hurt you since there are no secrets to unveil. He

followed this philosophy and his often self-destructive lifestyle, which included serious sporadic substance abuse, became a public matter through this openness. This honesty was also apparent in some of his compositions since Welin believed that his music should reflect himself. In his chamber piece *Warum nicht?* (1964), for example, there is a section in which the ensemble plays forty repeated bell-like chords that symbolize Welin's fear of reaching forty years of age. He believed that he was going to die at forty – a fact which he stated several times. But he survived his fortieth birthday and intensified his compositional output.

As a composer, Welin often showed a different side of his personality than that seen in his performances of avant-garde works. Most of his music is romantic and intimate, from his first composition *Four Chinese Poems* (1956), songs that now belong to the standard repertoire for Swedish choirs, to his many other works for orchestra, the stage, and vocal and chamber ensembles. He studied composition with Ingvar Lidholm and Gunnar Bucht in Stockholm but he was probably more influenced by the classical repertoire written for his instruments – he truly knew how to play J.S. Bach on the organ. He also included actual quotations from the historical repertoire in some of his works. His music does not sound like anyone else's though. It is always personal.

The works on this CD are all typical of his style: the tempi are mostly slow, the atmospheres low-keyed, and the music is built from consonant chord progressions, sometimes using direct quotes from historical music, which are interrupted only by mild dissonances and soloistic passages in the individual instruments. Welin was a master of achieving great effect using only small means. The style often sounds naïve and occasionally the musical structure takes illogical turns – from a traditional point of view, that is – as if Welin secretly wants to communicate with the audience by using a private language.

These quartets are written in a single movement each, as if they capture a single stream of thought or one event in Welin's life. Consider his *String Quartet No. 9* (1990). The melody that begins the entire work and keeps returning must have had a certain poignancy for Welin, as is suggested by the care with which he treats it every time it returns. And what do the plucked notes in the violins close to the very end mean? They appear out of nowhere. But the most striking events are the Tchaikovsky quotes that occur throughout the piece. Welin uses melodic variations of the soft theme that begins Tchaikovsky's *Fifth*

Symphony and that returns as grandiose fanfares in the finale. In Welin's work the theme is used in a most tender form, as a soft melody introduced in the first violin. There is also a quote from Tchaikovsky's *Violin Concerto* in the middle of the piece. The elegiac melody from the second movement suddenly appears in the viola. We now understand the first theme that appeared so enigmatic in the opening bars – it is an inverted variation of this Tchaikovsky *Violin Concerto* melody.

As Göran Bergendal points out, Welin doubted the significance of composing music from time to time, and posed the question of its relevance. 'Eigentlich nicht...' was his answer at one point. 'Eigentlich nicht...' is also the subtitle of his *String Quartet No. 1* (1967). He solved the compositional problem in a most challenging way. The harmonic language in this piece is the harshest of all the quartets featured here, although he juxtaposes small sections of romantic harmonic material. When the opening eighteen bars of the overture to Christoph Willibald Gluck's tragic opera *Iphigénie en Aulide* are quoted towards the end (in the same key as in Gluck's work), the effect is striking. The opera is an Antique drama about human sacrifice and the selected section is one of the most expressive in Gluck's entire œuvre. The quartet is amazing considering that it was written during the time of avant-garde experiments and instrumental theatre. Welin was an important precursor of the postmodern stylistic trends that would appear more frequently during the 1970s in Sweden.

The *String Quartet No. 6* (1982) is the most conventional of the works presented here. The formal structure and harmony are more coherent. The beginning has a warm and harmonious atmosphere. The middle section is in a style influenced by Hindemith and features a fairly agitated fugue followed by an extensive section reminiscent of the beginning. Here Welin develops a romantic melody that runs through the individual instruments.

The *String Quartet No. 7* (1984) is the most low-keyed of the works featured here, and also displays Welin's intense desire for communication. Consider the very rapid section about two-thirds of the way through the work. The harmonic language is completely different from the rest of the work but the section is far too short to represent an important contrasting formal section. The message – a turbulent message – will gradually lead back to relative order and stability again – although in a downhearted mode.

© Per F. Broman 1998

The Tale Quartet was founded in 1981 while the members were still students in Stockholm. In 1989 the Tale Quartet won first prize in the International Tulindberg Competition in Oulu, Finland. During the 1989-90 season the quartet was contracted as Quartet in Residence by the Swedish Broadcasting Corporation. The Tale Quartet played an important part in the renowned Schnittke Festival held in Stockholm in 1989 and has since toured widely throughout Europe, including Paris in 1990, Spain in 1991, the Netherlands in 1992 and Hungary in 1997, as well as appearing regularly at Scandinavian festivals each summer. The ensemble's London debut took place at the Wigmore Hall in 1998.

The Tale Quartet has made several distinguished CD recordings. Its recording of three quartets by Alfred Schnittke (BIS-CD-467) was acclaimed all over the world, winning prizes including a Diapason d'or and the Swedish Gramophone Prize. The quartet's most recent CD of music by Britten, Bax and Bliss (BIS-CD-763), with the British oboist Gordon Hunt, has been enthusiastically received, causing one distinguished critic to write that: 'If we do not hear more from Hunt and the Tale, democracy as we know it is in danger!' The quartet has also recorded music by Anders Eliasson and Krzysztof Penderecki.

Karl-Erik Welin (1934-92) sade ofta: "Jag är Konstverket". Detta var faktiskt ett mycket korrekt självporträtt. Hans färgrika uppträdande på scenen som pianist eller organist var alltid spännande att iakttä, hans virtuosa spelstil var intressant att lyssna till, vare sig han spelade musik av Sylvano Bussotti eller Carl Nielsen eller en av de egna märkliga improvisationerna. Han hade en otrolig förmåga att fånga publikens visuella uppmärksamhet. Som uppläsare kunde han improvisera fascinerande monologer i prosa och poesi, med små integrerade pianostycken som mellanspel, som om det var ett teateruppförande, där Welin spelade alla roller och dessutom var författare och regissör.

1960-talet var helt klart Welins decennium. Han blev en avantgardistisk celebritet på Stockholms gator och i utlandet. Happenings och instrumental teater hade kommit till Europa på ett våldsamt och omskakande sätt genom de turnéer som kompositören John Cage och pianisten David Tudor företog med början 1954, och så småningom kom denna nya konstform, till stor del tack vare Welin, även till Sverige. Welin influerades av Tudor och blev även intresserad av den nya orgelkompositionsstilen genom ledaren för denna nya rörelse, Bengt Hambræus. Vid sidan av andra kompositörer som György Ligeti och Mauricio Kagel skrev Hambræus orgelstycken särskilt för Welin. Denna repertoar från början av 1960-talet betecknas numera av musikkvetenskaparna som värd att utforskas, och Welins bidrag njuter högt anseende. Men det var genom en speciell händelse som Welin blev känd för den breda publiken. 1964 blev han nyhetsstoff, när han skadade sig allvarligt vid en happening på Moderna Muséet i Stockholm, som då var ett centrum för musikalisk teater. Under framförandet av ett stycke av Knut Wiggen, i vilket pianisten skulle förstöra ett piano – som symbol för medelklassens dekadens, behandlande instrumentet som en möbel – började Welin med att kasta en bomb i pianot, varefter han gav sig på de kvarvarande bitarna med en motorsåg. Tyvärr hade han av förståeliga skäl inte repeterat "stycket", och kunde därför inte förutse sågens rekyl när den träffade dolda metalldelar. Welin sågade sig i benet och återfanns nästa dag i tidningsrubrikerna. Lyckligtvis kunde hans ben räddas.

Welin var "Konstverket" även på ett annat sätt: han gjorde hela sitt privatliv till ett konstföremål. En gång berättade han för mig, att om man avslöjar allting om sig själv – negativt såväl som positivt – kan man inte säras av någon, eftersom det inte finns några hemligheter att avslöja. Han följde denna filosofi, och hans ofta självdestruktiva livsstil,

som omfattade allvarligt, sporadiskt missbruk av vissa substanser, blev genom hans öppenhet offentlig. Denna hederlighet var uppenbar även i några av hans kompositioner, eftersom Welin menade att hans musik skulle spegla honom själv. I kammarmusikverket *Warum nicht?* (1964) finns det exempelvis ett avsnitt, i vilket ensemblen spelar fyrtio klocklika ackord i rad, som symboliserar Welins ångest inför att bli fyrtio år gammal. Han trodde att han skulle dö vid fyrtio års ålder – något som han yppade åtskilliga gånger. Men han överlevde sin fyrtioårsdag och intensifierade sitt kompositoriska skapande.

Som kompositör visade Welin ofta en annan sida av sin personlighet än den som kom fram i hans framföranden av avantgardistiska verk. Den största delen av hans musik är romantisk och intim, från hans första komposition *Fyra kinesiska dikter* (1956), sånger som numera hör till svenska körers standardrepertoar, till hans många andra verk för orkester, scenen, och vokal- och kammarensembler. Han studerade komposition hos Ingvar Lidholm och Gunnar Bucht i Stockholm, men antagligen influerades han mera av den klassiska repertoar som skrivits för hans instrument – han kunde verkligen spela J.S. Bach på orgel. I vissa verk använde han äkta citat från den historiska repertoaren. Men hans musik låter inte som någon annans. Den är alltid personlig.

Samtliga verk på denna CD är typiska för hans stil: tempi är i allmänhet långsamma, stämningarna dämpade, och musiken byggs upp med utgångspunkt från konsonanta ackordföljder, ibland med direkta citat från historisk musik, som endast avbryts av milda dissonanser och solistiska passager i de enskilda instrumenten. Welin är mästare i att utvinna stor effekt ur små medel. Stilen låter ofta naiv, och ibland tar den musikaliska strukturen ologiska vändningar – nämligen ur traditionell synpunkt – som om Welin ville skapa en hemlig kontakt med åhörarna genom att använda ett privat språk.

Dessa kvartetter är skrivna i vardera en enda sats, som om de kvarhåller en enstaka tankegång eller händelse i Welins liv. Låt oss ta hans *Stråkkvartett nr 9* (1990). Den noggrannhet, med vilken Welin behandlar den melodi, med vilken hela verket börjar, och som sedan ideligen återkommer, antyder att han i viss mån måste ha funnit den gripande. Och vad betyder pizzicatotonerna hos violinerna nära verkets slut? De dyker upp från ingestans. Men de mest påfallande händelserna är Tjajkovskijcitaten, som finns överallt i stycket. Welin använder melodiska variationer över det stilla tema, som inleder Tjajkovskijs *femte symfoni* för att sedan återvända som storslagna fanfarer i finalen. I Welins verk

används temat i dess sprödaste form, som en mjuk melodi som kommer in i första violinen. I mitten av stycket finns också ett citat från Tjajkovskijs *violinkonsert*. Den elegiska melodin från den andra satsen dyker plötsligt upp i altfiolen. Och nu förstår vi det första temat, som verkade så gåtfullt i begynnelseakterna – det är en inverterad variation av melodin från Tjajkovskijs *violinkonsert*.

Som Göran Bergendal påpekar, betvivlade Welin ibland betydelsen av att komponera musik, och han ifrågasatte dess relevans. Någon gång gav han själv svaret "Eigentlich nicht...", och detta är även underrubriken till hans *Sträckkvartett nr 1* (1967). Han löste kompositionsproblemet på ett mycket utmanande sätt. Det harmoniska språket i detta stycke är det kärvaste i någon av de här spelade kvartetterna, men han sätter in små avsnitt med romantiskt harmoniskt material. När de första arton takterna ur uvertyren till Christoph Willibald Glucks tragiska opera *Iphigénie en Aulide* citeras mot slutet (i samma tonart som i Glucks verk), är verkan påfallande. Operan är ett antikt drama om mänsklig självuppgörelse, och det utvalda avsnittet hör till de mest uttrycksfulla i Glucks hela skapande. Kvartetten är häpnadsväckande, när man betänker att den skrevs under de avantgardistiska experimentens och den instrumentala teaterns tid. Welin var en viktig föregångare inom de postmoderna stilistiska tendenser, som under 1970-talet skulle uppträda oftare i Sverige.

Sträckkvartett nr 6 (1982) är det konventionellaste verket på denna CD. Den formella strukturen och harmoniken är mera sammanhängande. Början har en varm och harmonisk atmosfär. Mellandelen är i en stil, som influerats av Hindemith, med en ganska livlig fuga, följd av ett omfattande avsnitt som påminner om början. Här utvecklar Welin en romantisk melodik, som löper genom de olika instrumenten.

Sträckkvartett nr 7 (1984) är det mest återhållsamma av de föreliggande verken, och uppvisar även Welins längtan efter kontakt. Låt oss ta den mycket snabba delen omkring två tredjedelar in i verket. Det harmoniska språket skiljer sig totalt från det övriga verket, men avsnittet är alldeles för kort för att utgöra en viktig, formellt kontrasterande del. Budskapet – ett turbulent budskap – för så småningom åter tillbaka till relativ ordning och stabilitet om än i nedstämdhet.

© Per F. Broman 1998

Talekvartetten grundades 1981, medan medlemmarna ännu var musikstudenter i Stockholm. 1989 vann ensemblen första pris i den internationella Tulindbergtävlingen i Uleåborg. Under säsongen 1989-90 var den anställd som "huskvartett" hos Sveriges Radio. Talekvartetten spelade en viktig roll vid den berömda Schnittkefestivalen som hölls i Stockholm 1989, och därefter har den gjort vidsträckta turnéer genom Europa, bland annat till Paris 1990, Spanien 1991, Nederländerna 1992 och Ungern 1997. Kvartetten framträder regelbundet varje sommar vid skandinaviska festivaler, och dess debut i London ägde rum i Wigmore Hall 1998.

Talekvartetten har gjort ett antal framstående CD-inspelningar. Dess inspelning av tre kvartetter av Alfred Schnittke (BIS-CD-467) hälsades av bifall i hela världen och belönades med det franska priset Diapason d'or samt det svenska priset Stämgaaffeln. Dess nyaste CD med musik av Britten, Bax och Bliss (BIS-CD-763), tillsammans med den brittiske oboisten Gordon Hunt, mottogs entusiastiskt, och en framstående kritiker skrev att "Om vi inte får höra mer från Hunt och Tale, kommer demokratin sådan vi känner den att vara i fara!" Ensemblen har även spelat in musik av Anders Eliasson och Krzysztof Penderecki.

Karl-Erik Welin (1934-92) sagte häufig „Ich bin das Kunstwerk“. Dies war in der Tat ein sehr genaues Selbstportrait. Es war stets spannend, seine extravagante Erscheinung auf der Bühne als Pianist und Organist zu beobachten, und interessant, seinen virtuoson Aufführungsstil anzuhören, gleichgültig ob er Sylvano Bussotti, Carl Nielsen oder eine seiner erstaunlichen Improvisationen spielte. Er hatte eine unglaubliche Fähigkeit, die visuelle Aufmerksamkeit des Publikums einzufangen. Als Vorleser konnte er faszinierende Monologe improvisieren, egal ob prosaisch oder poetisch, wobei er kleine Klavierstücke als Interludien einsetzte – ganz als ob es eine Theateraufführung gewesen wäre, mit Welin in allen Rollen, außerdem als Autor und Regisseur.

Die 1960er Jahre waren eindeutig Welins Jahrzehnt. Er wurde eine avantgardistische Berühmtheit in den Stockholmer Straßen und im Ausland. Durch die Tournées des Komponisten John Cage und des Pianisten David Tudor ab 1954 hatten Happenings und instrumentales Theater eine gewaltige und stürmische Ankunft in Europa feiern können, und mit der Zeit kam diese neue Kunstform auch nach Schweden, größtenteils dank Welin. Dieser wurde von Tudor beeinflusst und wurde auch zu einem Interesse für den neuen Stil der Orgelkomposition angeregt, und zwar durch den Leiter dieser neuen Bewegung, den schwedischen Komponisten Bengt Hambraeus. Neben anderen Komponisten, darunter György Ligeti und Mauricio Kagel, schrieb Hambraeus Orgelstücke direkt für Welin. Dieses Repertoire, beginnend um 1960, wird heute für würdig gehalten, von den Musikwissenschaftlern untersucht zu werden, und Welins Beiträge sind anerkannt. Es gab aber ein besonderes Ereignis, durch welches Welin einem breiten Publikum bekannt wurde. 1964 wurde er heißer Nachrichtenstoff, als er sich bei einem Happening im Stockholmer Modernen Museum, das damals ein Zentrum des instrumentalen Theaters war, ernsthaft verletzte. Während der Aufführung eines Stücks von Knut Wiggen, in welchem der Pianist ein Piano zerstören sollte – dadurch die Dekadenz der Bourgeoisie symbolisierend und ein Musikinstrument als Möbelstück behandelnd – begann Welin damit, daß er eine Bombe ins Klavier warf, wonach er die Reste des Instruments mit einer Motorsäge angriff. Aus verständlichen Gründen hatte Welin leider diesen Teil des Programms nicht geprobt, weshalb er den Rückstoß der Säge nicht vorhersehen konnte, als sie auf einen verborgenen Stahlteil traf. Welin schnitt sich ins Bein und war am nächsten Tag in den Schlagzeilen zu sehen. Glücklicherweise wurde sein Bein gerettet.

Auch in einer anderen Hinsicht war Welin „das Kunstwerk“: er verwandelte sein gesamtes persönliches Leben in einen Kunstgegenstand. Einmal erzählte er mir, daß falls man alles über sich selbst enthüllt – sowohl negativ als auch positiv – kann einen niemand verletzen, denn es gibt keine Geheimnisse, die enthüllt werden können. Er lebte entsprechend dieser Philosophie, und sein häufig selbstzerstörerischer Lebensstil, zu dem sporadischer ernsthafter Mißbrauch gewisser Substanzen gehörte, wurde durch seine Offenheit publik. Diese Ehrlichkeit war auch in manchen seiner Kompositionen offenbar, denn Welin meinte, daß seine Musik ihn selbst spiegeln sollte. In seinem Kammermusikstück *Warum nicht?* (1964) gibt es beispielsweise einen Abschnitt, wo das Ensemble vierzig wiederholte, glockenähnliche Akkorde spielt, die Welins Angst vor dem vierzigsten Geburtstag symbolisieren. Er glaubte, er würde mit vierzig Jahren sterben, und wiederholte dies häufig. Er überlebte aber seinen vierzigsten Geburtstag und intensivierte sein kompositorisches Schaffen.

Als Komponist wies Welin häufig eine andere Seite seiner Persönlichkeit auf als jene, die man in seinen Aufführungen avantgardistischer Werke erlebte. Der Großteil seiner Musik ist romantisch und intim, von seiner ersten Komposition *Vier chinesische Gedichte* (1956), die jetzt zum Standardrepertoire schwedischer Chöre gehört, bis zu seinen vielen anderen Werken für Orchester, die Bühne und Vokal- und Kammerensembles. Er studierte Komposition bei Ingvar Lidholm und Gunnar Bucht in Stockholm, aber er wurde eher vom klassischen Repertoire beeinflusst, das für seine Instrumente geschrieben worden war – er wußte wahrhaftig, wie man J.S. Bach auf der Orgel spielt. In manchen Werken brachte er auch wirkliche Zitate aus dem historischen Repertoire. Seine Musik klingt aber nicht wie jene irgendeines anderen. Sie ist stets persönlich.

Sämtliche Werke auf dieser CD sind für seinen Stil typisch. Die Tempi sind zumeist langsam, die Atmosphären gedämpft, und die Musik ist aus konsonanten Akkordfolgen aufgebaut, manchmal mit direkten Zitaten aus historischer Musik, die lediglich von milden Dissonanzen und solistischen Passagen in den einzelnen Instrumenten unterbrochen werden. Welin ist ein Meister der großen Effekte durch kleine Mittel. Der Stil klingt häufig naiv, und manchmal bietet die musikalische Struktur unlogische Wendungen – namentlich von einem traditionellen Standpunkt aus – als ob Welin durch den Gebrauch einer privaten Sprache einen geheimen Kontakt mit der Hörerschaft schaffen möchte.

Diese Quartette sind in jeweils einem einzigen Satz geschrieben, als ob sie einen einzelnen Gedankengang oder ein Ereignis in Welins Leben erfassen. Nehmen wir sein ***Streichquartett Nr. 9*** (1990). Von der Sorgfalt zu schließen, mit der Welin die Melodie behandelt, mit der das ganze Werk beginnt, und die immer wieder erscheint, muß sie für ihn gewissermaßen ergreifend gewesen sein. Und was bedeuten die Pizzicatotöne der Violinen gleich vor dem Schluß? Sie erscheinen aus dem Nichts. Am auffallendsten sind aber die Tschajkowskijzitate, die im ganzen Stück gemacht werden. Welin verwendet melodische Variationen des leisen Themas, mit dem Tschajkowskij's *fünfte Symphonie* beginnt, und das im Finale als grandiose Fanfaren zurückkehrt. In Welins Werk wird das Thema in einer ganz zarten Form verwendet, als leise Melodie, die in der ersten Violine erstmals erscheint. In der Mitte des Stücks gibt es auch ein Zitat aus Tschajkowskij's *Violinkonzert*. Die elegische Melodie aus dem zweiten Satz erscheint plötzlich in der Bratsche. Wir verstehen jetzt das erste Thema, das so rätselhaft in den Anfangstakten erschien – es ist eine Variation in der Umkehrung von dieser Melodie aus dem *Violinkonzert*.

Göran Bergendal weist darauf hin, daß Welin zeitweise die Bedeutung des Komponierens von Musik bezweifelte, und fragte, ob es relevant sei. „Eigentlich nicht...“ antwortete er einmal. „Eigentlich nicht...“ (auf Deutsch) ist auch der Untertitel seines ***Streichquartetts Nr. 1*** (1967). Er löste das kompositorische Problem auf eine äußerst reizvolle Art. Die harmonische Sprache in diesem Stück ist die herbste aller hier vorliegenden Quartette, obwohl er als Kontrast kleine Abschnitte romantischen harmonischen Materials bringt. Als gegen Ende des Werkes die ersten achtzehn Takte der Ouvertüre zu Christoph Willibald Glucks tragischer Oper *Iphigénie en Aulide* zitiert werden (in derselben Tonart wie Glucks Werk), ist die Wirkung bemerkenswert. Die Oper ist ein antikes Drama über menschliche Opferbereitschaft, und der ausgewählte Abschnitt ist einer der ausdrucksvollsten in Glucks gesamtem Schaffen. Das Quartett ist erstaunlich, wenn man bedenkt, daß es während der Zeit avantgardistischer Experimente und instrumentalen Theaters geschrieben wurde. Welin war ein bedeutender Vorbote der postmodernen stilistischen Tendenzen, die in den 1970er Jahren in Schweden häufiger in Erscheinung treten sollten.

Das ***Streichquartett Nr. 6*** (1982) ist das konventionellste der hier gebrachten Werke. Formale Struktur und Harmonik sind eher zusammenhängend. Der Beginn hat eine warme, harmonische Atmosphäre. Der Mittelteil ist in einem von Hindemith beeinflussten Stil, mit

einer ziemlich lebhaften Fuge, gefolgt von einem umfangreichen Abschnitt, der an den Anfang erinnert. Hier entfaltet Welin eine romantische Melodie, die durch die einzelnen Instrumente läuft.

Das ***Streichquartett Nr. 7*** (1984) ist das gedämpfteste der hier gebrachten Werke, ebenfalls ein Beispiel von Welins intensivem Wunsch nach Kommunikation. Nehmen wir einmal den sehr schnellen Abschnitt nach etwa zwei Dritteln des Werkes. Die harmonische Sprache unterscheidet sich völlig vom Rest des Werkes, aber der Abschnitt ist viel zu kurz, um als wichtiger, formell kontrastierender Abschnitt zu gelten. Die Botschaft – eine turbulente Botschaft – führt allmählich zu einer relativen Ordnung und Stabilität zurück – allerdings in niedergeschlagener Stimmung.

© *Per F. Broman 1998*

Das ***Tale-Quartett*** wurde 1981 gegründet, während die Mitglieder noch Studenten in Stockholm waren. 1989 gewann das Ensemble den ersten Preis beim Internationalen Tullberg-Wettbewerb in Oulu, Finnland. Während der Saison 1989-90 stand das Quartett unter Vertrag mit dem Schwedischen Rundfunk als „Hausquartett“. Es spielte eine wichtige Rolle beim berühmten Schnittke-Festival in Stockholm 1989 und unternahm seither ausgedehnte Tournees in Europa, etwa nach Paris 1990, Spanien 1991, den Niederlanden 1992 und Ungarn 1997. Das Ensemble erscheint jeden Sommer regelmäßig bei skandinavischen Festivals, und sein Londoner Debüt fand 1998 in der Wigmore Hall statt.

Das Tale-Quartett machte zahlreiche hervorragende CD-Aufnahmen. Seine Aufnahme dreier Quartette von Alfred Schnittke (BIS-CD-467) wurde in aller Welt gelobt und gewann Preise wie den Diapason d'or und den schwedischen Schallplattenpreis Stämgaflö. Seine jüngste CD, mit Musik von Britten, Bax und Bliss (BIS-CD-763), mit dem britischen Oboen Gordon Hunt, wurde mit Begeisterung empfangen und veranlaßte einen berühmten Kritiker zu schreiben, daß „Wenn wir von Hunt und Tale nichts mehr hören, ist die Demokratie so wie wir sie kennen in Gefahr!“ Sie spielten auch Musik von Anders Eliasson und Krzysztof Penderecki ein.

Karl-Erik Welin (1934-1992) a souvent dit: “Je suis l’Œuvre d’Art”, ce qui était assurément un autoportrait très juste. Ses apparitions hautes en couleur sur scène comme pianiste et organiste étaient toujours excitantes à voir et son style virtuose intéressant à écouter, qu’il jouât la musique de Sylvano Bussotti ou de Carl Nielsen, ou que ce fût l’une de ses improvisations renversantes. Il disposait d’une habilité incroyable pour capter l’attention visuelle du public. En tant que conférencier, il pouvait improviser des monologues fascinants en prose ou en poésie et il glissait de petites pièces de piano comme interludes comme s’il était sur une scène de théâtre où lui, Welin, tenait tous les rôles tout en étant l’auteur et le réalisateur.

Les années 1960 furent nettement la décade de Welin. Il devint une célébrité de l’avant-garde sur les rues de Stockholm ainsi qu’à l’étranger. Les happenings et le théâtre instrumental avaient fait une arrivée foudroyante et tumultueuse en Europe grâce au compositeur John Cage et aux tournées du pianiste David Tudor à partir de 1954, et cette nouvelle forme d’art arriva en Suède, surtout grâce à Welin. Welin subit l’influence de Tudor et il s’intéressa au nouveau style de composition pour orgue, un mouvement dirigé par le compositeur suédois Bengt Hambræus. Ce dernier, ainsi que d’autres compositeurs dont György Ligeti et Mauricio Kagel, écrivit des pièces pour orgue directement pour Welin. Ce répertoire, datant du début des années 1960, est maintenant considéré comme digne de recherches musicologiques et les contributions de Welin sont bien reconnues. C’est cependant un événement en particulier qui rendit Welin célèbre chez le public en général. En 1964, il fit la une quand il se blessa gravement en participant à un happening au Musée Moderne à Stockholm qui était alors un centre pour le théâtre instrumental. Au cours de l’exécution d’une pièce de Knut Wiggen où le pianiste doit démolir un piano droit – symbolisant la décadence de la bourgeoisie, traitant un instrument de musique comme un meuble ordinaire – Welin commença par lancer une bombe dans le piano pour s’attaquer ensuite aux pièces restantes avec une scie mécanique. Malheureusement, Welin n’avait pas répété cette “pièce” pour des raisons évidentes et il ne s’attendait pas au recul de la scie qui frappa une poutrelle d’acier cachée. Welin se coupa à la jambe, faisant la manchette des journaux le lendemain. Sa jambe fut heureusement sauvée.

Welin était “l’Œuvre d’Art” dans un autre sens: il tourna toute sa vie personnelle en un objet d’art. Il me dit une fois que si on révélait tout sur soi-même – le négatif comme le

positif – personne ne pourrait vous faire de mal puisqu’il n’y a pas de secrets à révéler. Il suivit cette philosophie et son style de vie souvent autodestructif, incluant des abus sporadiques sérieux de certaines substances, devint chose publique avec cette franchise. Cette honnêteté était aussi apparente dans certaines de ses compositions puisque Welin croyait que sa musique devait être un reflet de lui-même. Sa pièce de chambre *Warum nicht?* (1964) par exemple renferme une section où l’ensemble joue quarante accords de cloches répétés qui symbolisent la peur de Welin d’arriver à l’âge de quarante ans. Il croyait qu’il mourrait à 40 ans – un fait qu’il soutint plusieurs fois. Il survécut pourtant à son 40^e anniversaire et intensifia son œuvre de composition.

En tant que compositeur, Welin montra souvent un côté de sa personnalité différent de celui de ses concerts d’avant-garde. La majeure partie de sa musique est romantique et intime et ce, dès sa première œuvre *Quatre poèmes chinois* (1956), des chansons qui appartiennent maintenant au répertoire standard des chœurs suédois, à ses nombreuses autres œuvres pour orchestre, scène, ensembles vocaux et de chambre. Il a étudié la composition avec Ingvar Lidholm et Gunnar Bucht à Stockholm mais il fut probablement plus influencé par le répertoire classique écrit pour ses instruments – il savait vraiment comment jouer J.S. Bach à l’orgue. Il inclut aussi, dans certaines de ses œuvres, des citations du répertoire historique. Sa musique ne sonne pourtant pas comme celle de quelqu’un d’autre. Elle est toujours personnelle.

Les œuvres sur ce CD sont toutes typiques de son style: les tempi sont généralement lents, les atmosphères tamisées et la musique s’élève à partir de progressions d’accords consonnants, utilisant parfois des citations directes de la musique historique interrompues seulement par des dissonances douces et des passages solos aux divers instruments. Welin est le maître des grands effets obtenus par de petits moyens. Le style sonne souvent naïf et, à l’occasion, la structure musicale prend des tournures illogiques – suivant un point de vue traditionnel bien sûr – comme si Welin voulait communiquer secrètement avec son public au moyen d’un langage privé.

Ces quatuors sont écrits chacun en un seul mouvement, comme s’ils captaient une source de pensée unique ou un événement dans la vie de Welin. Prenons son *Quatuor à cordes no 9* (1990). La mélodie sur laquelle l’œuvre s’ouvre et qui revient continuellement a dû avoir un sens poignant pour Welin ainsi que suggéré par le soin dont il l’entoure à

chaque retour. Et que signifient les notes pincées aux violons vers la fin? Elles sortent d'on ne sait où. Mais le plus frappant est les citations de Tchaïkovski tout au long de la pièce. Welin utilise des variations mélodiques au thème doux avec lequel la *cinquième symphonie* de Tchaïkovski commence et qui revient en fanfares grandioses dans le finale. Dans l'œuvre de Welin, le thème est utilisé sous une forme très tendre, comme une douce mélodie introduite par le premier violon. Il se trouve aussi une citation du *Concerto pour violon* de Tchaïkovski au milieu de la pièce. La mélodie élégiaque du second mouvement apparaît soudainement à l'alto. Nous comprenons maintenant le premier thème qui apparaissait si énigmatique dans les mesures du début – c'est une variation inversée de cette mélodie du *Concerto pour violon* de Tchaïkovski.

Comme Göran Bergendal le fait remarquer, Welin doutait de temps en temps de la portée de la composition musicale. "Eigentlich nicht..." ("En fait, non..." répondit-il à un certain moment. *Eigentlich nicht...* est aussi le sous-titre de son *Quatuor à cordes no 1* (1967). Il résolut le problème de composition d'une manière très défiante. Le langage harmonique de cette pièce est le plus cru de tous les quatuors présentés ici quoiqu'il juxtapose de petites sections de matériel harmonique romantique. Quand les 18 premières mesures de l'ouverture de l'opéra tragique *Iphigénie en Aulide* de Christoph Willibald Gluck sont citées vers la fin (dans la même tonalité que dans l'œuvre de Gluck), l'effet est saisissant. L'opéra est un drame antique au sujet d'un sacrifice humain et la section choisie est l'une des plus expressives de tout l'œuvre de Gluck. Le quatuor est étonnant vu qu'il a été écrit dans la période des expériences d'avant-garde et de théâtre instrumental. Welin était un précurseur important des courants stylistiques postmodernes qui devaient apparaître plus couramment dans les années 1970 en Suède.

Le *Quatuor à cordes no 6* (1982) est la plus conventionnelle des œuvres présentées ici. La structure formelle et l'harmonie sont plus cohérentes. L'atmosphère du début est chaude et harmonieuse. Le style de la section du milieu est influencé par Hindemith et présente une fugue assez agitée suivie d'une grande section rappelant le début. Welin développe ici une mélodie romantique qui court dans chacun des instruments en particulier.

Le *Quatuor à cordes no 7* (1984) est la plus tamisée des compositions sur ce disque et il montre aussi l'intense désir de communication de Welin. Remarquez la section très rapide aux deux tiers environ de l'œuvre. Le langage harmonique est complètement différent

du reste du quatuor mais la section est beaucoup trop courte pour représenter une importante section à la forme contrastante. Le message – un message turbulent – ramènera graduellement à un ordre et une stabilité relatives – mais dans un mode déprimé.

© *Per F. Broman 1998*

Le **Quatuor Tale** fut fondé en 1981 alors que ses membres étaient encore des étudiants à Stockholm. En 1989, le Quatuor Tale gagna le premier prix du Concours International Tullindberg à Oulu en Finlande. Au cours de la saison 1989-90, l'ensemble fut engagé comme quatuor résident par la Société de Diffusion Suédoise. Le Quatuor Tale a occupé une place importante au célèbre Festival Schnittke à Stockholm en 1989 et il a depuis fait des tournées partout en Europe dont à Paris en 1990, en Espagne en 1991, aux Pays-Bas en 1992 et en Hongrie en 1997 en plus d'apparaître régulièrement à des festivals scandinaves chaque été. Les débuts londoniens eurent lieu au Wigmore Hall en 1998.

Le Quatuor Tale s'est distingué par ses disques compacts. Son enregistrement de trois quatuors d'Alfred Schnittke (BIS-CD-467) fut applaudi partout au monde, gagnant des prix dont un Diapason d'or et le prix du Gramophone Suédois. Son dernier CD de musique de Britten, Bax et Bliss (BIS-CD-763), avec le hautboïste britannique Gordon Hunt, a été reçu avec enthousiasme, poussant un distingué critique à écrire: "Si nous n'entendons rien d'autre de Hunt et du Tale, la démocratie telle que nous la connaissons est en danger!" La formation a aussi enregistré de la musique d'Anders Eliasson et de Krzysztof Penderecki.

INSTRUMENTARIUM

Patrik Swedrup

Anders Nyman

Ingegerd Kierkegaard

Helena Nilsson

Violin: J. & A. Gagliano; Bow: Carl Heinz Schmidt

Violin: 19th century, unknown provenance; Bow: Nürnberger

Viola: Anselmus Bellosius 1778; Bow: W.E. Hill

Cello: J. & A. Gagliano 1772; Bow: Carl Heinz Schmidt

Recording data: August 1998 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Stephan Reh

Neumann microphones; Studer Mic AD 19 pre-amplifier; Yamaha O3D mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Producer: Stephan Reh

Digital editing: Stephan Reh

Cover text: © Per F. Broman 1998

Swedish and German translations: Julius Wender

French translation: Arlette Lemieux-Chené

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

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, 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.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1998, BIS Records AB





The Tale Quartet

Left to right:

Ingegerd Kierkegaard, Anders Nyman, Patrik Swedrup, Helena Nilsson



LÄNSTRAFIKEN
MALMÖHUS