



CD-582 STEREO

digital

Dag Wirén

Trio No.1, Op.6 • Trio No.2, Op.36

Sonatina for Violin & Piano, Op.15 • Sonatina for Cello & Piano, Op.1

Ironical Miniatures, Op.19



Stockholm Arts Trio

A BIS original dynamics recording

WIRÉN, Dag (1905-1986)

Trio No.1 for piano, violin and cello, Op.6 (Gehrmans) 15'16

- [1] I. *Allegro* 5'40; [2] II. *Adagio* 3'42;
[3] III. *Fugetta* 1'12; [4] IV. *Alla passacaglia* 4'27
-

Sonatina for violin and piano, Op.15 10'45

(*Musikaliska konstförening, Stockholm*)

- [5] I. *Allegro* 4'43; [6] II. *Andantino* 3'00; [7] III. *Vivace* 2'53
-

Ironiska småstycken, Op.19, for piano (NMS) 8'32

(*Ironical Miniatures*)

- [8] I. *Upptakt* 1'30; [9] II. *Etyd* 0'51; [10] III. *Promenad* 1'58;
[11] IV. *Vals* 2'10; [12] V. *Slut* 1'44
-

[13] Sonatina for cello and piano, Op.1 (Ed. Suecia) 8'24

13/1. *Allegro energico* 3'09 — 13/2. *Adagio* 3'30 —
13/3. *Molto vivace* 1'45

Trio No.2 for piano, violin and cello, Op.36 (Gehrmans) 18'25

- [14] I. *Andante* 6'55; [15] II. *Intermezzo* 1'43;
[16] III. *Lento espressivo* 4'21; [17] IV. *Molto allegro* 5'12
-

Stockholm Arts Trio

Stefan Bojsten, piano; Dan Almgren, violin; Torleif Thedéen, cello

In 1927 Arthur Honegger's oratorio *Le roi David* had its Stockholm première at the Royal Opera. This event had an important impact on a group of young Swedish composers, among them **Dag Wirén**. Aesthetically Honegger symbolized a new, refreshing direction in musical expression, quite different from that directed by the old establishment of composers personified by Hugo Alfvén and others. Honegger's neo-baroque music, characterized by its dissonant and rhapsodic nature, must have stunned the audience in Stockholm. Dag Wirén was at the time a student of organ, piano and composition at the Royal Academy of Music in Stockholm, then a rather conservative institution.

Between 1931 and 1934 Dag Wirén studied composition in Paris with the exiled Russian composer Leonid Sabaneyev (as did his fellow Swedish composers Gösta Nystroem and Gunnar de Frumerie). Wirén later claimed that the value of his studies in Paris did not lie in the tutoring sessions with Sabaneyev (with whom he spent altogether six months) but rather in all the concerts he attended and in his various contacts with other art forms.

Dag Wirén is regarded as a 20th century classic in Sweden. As a composer Wirén was labelled as one of 'the Composers of the Thirties' (the most prominent members were Dag Wirén, Lars-Erik Larsson, Gunnar de Frumerie and Erland von Koch), a heterogeneous group with which Wirén did not feel at all happy about being connected. Besides being a composer he played a rôle in Swedish cultural life as a pianist and music critic as well as being a board member of various associations, such as the Swedish Performing Rights Society and the Society of Swedish Composers. Despite these close Swedish bonds Wirén did not consider himself a particularly Swedish composer. He aimed instead at being a European composer. Whether this goal was accomplished or not, the various influences from Paris tended to become weaker during his career. In fact, a large part of his music does have an absolute Scandinavian sound: introverted, gentle and often cheerful and witty.

Craftsmanship played a crucial rôle in Wirén's compositional process. His works were often developed from just a few thematic and rhythmic ideas, frequently used as ostinati and continuously developed throughout the work. Wirén's musical phrases are short, often just one or two bars long, contrary to the romantic tendency towards long melodic units. The more lengthy sections in Wirén's works

achieve coherence by adding one short phrase to another. In 1943 Wirén began using a technique called 'metamorphosis technique', which he described as a method by which the thematic material is continuously transformed throughout a given work. After a while the transformed thematic idea can hardly be traced back to its 'Urcell'. Wirén believed that the approach had been invented by himself until he found out that other composers had used the same method. His earlier compositional techniques were derived from the classical style, i.e., the 18th century method of developing variation, including the use of sonata form.

Dag Wirén made it clear, in a statement from 1945, that: 'The highest form of music is that in which the composer's feelings and experience are most clearly and best expressed, that is in the symphony and in chamber music.' His most important works are therefore instrumental, including five symphonies (the *First Symphony* was withdrawn) and six string quartets (*Quartets Nos. 0* and *1* were written during his period of study at the Academy and are not published). In themselves the quartets seem to outline Wirén's stylistic development. Although he is best known for composing 'uncomplicated music', his stylistic evolution in the string quartets points in another direction. *Quartet No. 2* (1935) is a cheerful work with a classical balance and development. *No. 3* (1941/45) is more harmonically complex and much more sombre in nature. *Quartet No. 4* (1952-53) is the masterpiece of his quartets, more radical than the others, at times reminiscent of Bartók's string quartets. The last quartet, *No. 5* (1970), is an illustration of Wirén's later style, in which he becomes more introverted, using plain mode in a homophonic texture.

In 1945 Dag Wirén wrote: 'I believe in Bach, Mozart, Nielsen and absolute music', thus synthesizing his musical credo. In the light of that declaration it is not surprising that he composed very little vocal music. He seemed to feel awkward setting text to music. In a letter to the choral conductor Gottfrid Berg he shows a surprisingly high degree of uncertainty as to how he should confront writing for a three-part female choir in the piece *Titania* (1942). His doubts did not only relate to the scoring for the voices but to the difficulties in choosing a text as well. It is probable, due to his interest in and respect for literature, that he once described vocal music as being eclectic since it involves a re-interpretation of the poet's intentions. Wirén did not consider this statement or his credo as a fixed law, however, since he actually did consider writing an opera at least twice in his life, in

the 1930s and in the 1950s. Although he did not complete the opera plans, he did compose a considerable amount of film and incidental music as well as three ballets, mostly during the 1950s. Of his incidental music production *The Merchant of Venice* (Shakespeare) and *Amorina* (Almqvist) deserve mention. *Miss Julie* by Strindberg, directed by Alf Sjöberg in 1951, was his most famous film score. The collaboration turned out to be a great success for both director and composer (the film received the Grand Prix International at the festival in Cannes the same year). Wirén's involvement in film was not only due to financial difficulties but also to a genuine interest in the medium. This interest dates back to his school years when he worked as a silent-film pianist. In addition, his musical language seems to suit the film medium because of its short phrases and ostinati which could easily change character on demand.

As a curiosity it could be mentioned that Wirén made the Swedish contribution to the 'Mélodie Grand Prix' competition for popular music in 1965. The song, *Absent Friend* (*Annorstädes Vals*), is charming and beautiful but did not win the first prize.

Dag Wirén never considered himself a modernist although his later works share many stylistic traits with Hilding Rosenberg (1892-1985) who is considered to be the 'grandfather' of Swedish contemporary music. In Wirén's *Fourth Symphony* (1952), probably his most important work together with his *Violin Concerto*, his use of short motifs is incorporated into a comparatively radical harmonic language and a powerful orchestration. The first movement is characterized by its march-like spirit. More specifically one could describe the movement as a funeral march framing an agitated middle section. This comes as no surprise since march-like sections characterize a large number of Wirén's works. A famous example comes from his most celebrated piece, *Serenade for Strings*, Op.11 (1937: BIS-CD-285). The trio section of the last movement, *March*, is a satire of the military march genre.

Wirén's *Serenade* is the most recorded Swedish piece ever (it has even been recorded on traditional Chinese instruments as well as being used as a theme tune on the BBC). Unfortunately, this success was not entirely positive for Wirén, since from then on the audience associated his name solely with that specific work, encouraging the idea that all his music is light and good-humoured.

Two works that have been surprisingly neglected over the years are the two *Piano Trios*, Op.6 (1933) and Op.36 (1961). Neither of them has been commercially released before, although Wirén himself considered Op.36 as one of his best works.

Despite the time-span of almost 30 years between the two trios there exist some links between them. Both works illustrate Wirén's passion for rhythmic energy. *Trio No.1* begins energetically from bar one and keeps up the semiquaver motion throughout the whole first movement except for a single slower middle section. *Trio No.2* opens with a short slow introduction (the same material concludes the whole composition) followed by an *Allegro* movement with an intense rhythmic motion in triplets. A striking similarity between the two works is that the first movement of *Trio No.1* has the same formal and rhythmic structures as the last movement of *Trio No.2*. It seems as Wirén is referring to his earlier work in order to link the two very different compositions somehow. In some other respects the two trios are very different from each other. *No.2* is more introverted and dissonant than *No.1* due to the chromatic development of the basic thematic material.

Trio No.1 is a good example of Wirén's interest in baroque musical structures. In the fourth movement, *Alla passacaglia*, a basso ostinato is heard throughout the entire movement. The 16-bar theme is first presented in the cello. Finally, towards the end of the movement, it becomes compressed into two bars. The second movement, *Adagio*, is built in the form of a trio sonata and also illustrates Wirén's use of baroque formal structures. Here, the piano part functions as a basso continuo while the cello and violin are playing most of the thematic material, often in canonic configurations. All this is heard in an almost impressionistic mode. The third movement, *Fughetta*, is — as the title suggests — modelled on baroque fugues.

The *Sonatina for Violin and Piano* (1940) is a small unpretentious composition. It is, however, far from simple to perform. Wirén himself played the piece with the excellent Swedish violinist and pedagogue Sven Karpe, to whom it was dedicated. In the first movement Wirén models his structure and harmonic organization according to classical sonata form. The second movement, *Andantino*, gives one the impression of listening to the musicians improvising over scale fragments in a very gentle and smooth fashion, avoiding chromaticism and complex

gestures. This movement should not, according to Sven Karpe, be overly romanticized; the tempo should remain steady throughout. As a pianist Wirén was known for his concern with rhythm and tempo. In his music there is always a minimum of instructions for tempo changes. The song-like second movement of the *Sonatina* is also characteristic of Wirén's habit of carrying the same spirit throughout a whole movement with but a slight interruption from, in this case, more agitated music.

In the third movement, *Vivace*, Wirén borrowed the underlying rhythmical pattern from one of his earlier work, the *March* movement from his *Serenade*. The march-like character in the *Sonatina* is, however, hidden by the faster tempo.

Although the *Sonatina for Cello and Piano*, Op.1 (1931), was probably written before Wirén's stay in Paris, the piece does show certain French influences, particularly in the use of modal harmonies. The piece is indeed very personal; even though it is his Op.1, it already sounds like Dag Wirén. During his Academy years Wirén befriended the distinguished Swedish cellist Gustav Gröndahl, and the friendship turned out to be lifelong. Both Gröndahl and his Parisian teacher Maurice Maréchal performed the *Sonatina* on various occasions. At one time Maurice Maréchal actually began all his recitals with the *Sonatina*, probably because the intense introduction is an excellent opening for a concert. The form of the whole *Cello Sonatina* is, as in the *Violin Sonatina*, clear and concise with the first movement in sonata form, the second very lyrical and the last movement with a simple rhythmical theme. The mood is more serious than the *Violin Sonatina* and the piece is very idiomatically written for the instrument. The cello became an important instrument for the composer in another respect: in 1934 he married the Irish amateur cellist Noel Franks.

When Wirén composed his *Second Cello Sonatina* he at one point added 'should not be performed?', a comment which reveals his self-critical attitude. In a letter to his publisher in 1950 he writes that in his work-list there are 'several works that I would not wish to have performed even under the threat of torture or worse... they should be labelled as deadly poisonous'.

Although a pianist and an organist himself, Wirén's compositional output includes only six compositions for piano solo, one piano concerto and nothing whatsoever for the organ. He once claimed that after his graduation he only

touched the organ on two isolated occasions — once at a wedding and once at a funeral.

The five ***Ironical Miniatures*** for piano, Op.19 (1942-45) (originally six, but the sixth piece, *American Style*, was withdrawn) were mostly written during a summer holiday in the Stockholm archipelago. 'Ironical' should not, according to the composer, be translated as 'cold and abusive' but in the French *esprit* as 'amiable with cutting humour'. The second movement, *Study*, is not a parody of an exercise but an exercise that does not take itself seriously.

The pieces are in a classical style, simple structures but effective for the instrument. As in much of Wirén's music the mood oscillates; major becomes minor within fractions of a second. The *Waltz* is charming and could have been written by Erik Satie or Sergei Prokofiev. The third movement, *Promenade*, is good-natured but not without small surprises. The whole suite demonstrates Wirén's words from 1953 that in his compositions he aims to give the listener the same feeling he had himself when the piece was written. When composing 'I feel happy even if the musical idea should have a tragic character'.

© *Per F Broman 1993*

The **Stockholm Arts Trio** was formed in 1986 by three leading young Swedish musicians, Dan Almgren (violin), Torleif Thedéen (cello) and Stefan Bojsten (piano). The trio made an acclaimed début performing Ludwig van Beethoven's *Triple Concerto* with the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra in 1986.

Although increasingly occupied by their solo careers, the three members of the Stockholm Arts Trio have continued to perform together on a regular basis, and have made annual tours to the USA. Besides performing the established masterpieces for piano trio from Ludwig van Beethoven, Schubert and Brahms to Fauré and Shostakovich, the Stockholm Arts Trio also explores the contemporary trio literature and has commissioned a number of new compositions.

Dan Almgren began playing the violin at the age of three, appeared in front of the Gothenburg Symphony Orchestra at 10 and performed the Mendelssohn concerto with the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra at 18. Besides playing with the Stockholm Arts Trio he undertakes numerous solo engagements throughout Scandinavia and is also leader of the Helsingborg Symphony Orchestra.

After winning three major cello competitions in a single year, **Torleif Thedéen** has pursued a solo career which has taken him to the USA, Australia and Japan as well as all the major European countries. Besides the Elgar and Schumann concertos, Torleif Thedéen has also recorded numerous contemporary works including Schnittke's two cello concertos and the three Britten suites.

Stefan Bojsten studied in London and New York after graduating in Stockholm. He has appeared at festivals throughout Europe as well as in North America. Together with Dan Almgren he won first prize at the prestigious Premio Vittorio Gui chamber music competition in Florence in 1985.

Arthur Honeggers Oratorium *Le roi David* hatte 1927 in Stockholm Premiere. Die Aufführung hatte einen entscheidenden Einfluß auf eine Gruppe junger Komponisten in Schweden, darunter auch **Dag Wirén**.

Honegger symbolisierte eine erfrischend neue Richtung des musikalischen Ausdrucks, ganz anders als die altetablierten Komponisten, personifiziert in Hugo Alfvén und anderen. Honeggers neu-barocke Musik muß die Zuhörer in Stockholm mit ihrer dissonanten und rhapsodischen Natur in Staunen versetzt haben. Dag Wirén war zu dieser Zeit Student für Orgel, Klavier und Komposition an der Königlichen Akademie für Musik in Stockholm — zu jener Zeit eine eher konservative Institution.

Zwischen 1931 und 1934 studierte Dag Wirén Komposition in Paris (ebenso seine schwedischen Kollegen Gösta Nystroem und Gunnar de Frumerie), bei dem im Exil lebenden Russen Leonid Sabanejew. Wirén behauptete später, nicht die Unterrichtsstunden während der sechs Monate mit Sabanejew seien besonders ergiebig gewesen, sondern eher die Konzertbesuche und seine weiteren Kontakte mit verschiedenen Kunstarten.

Dag Wirén wird als Klassiker des 20. Jahrhunderts betrachtet. Er zählte zu den „Komponisten der 30er Jahre“ (andere bedeutende Mitglieder waren Lars-Erik Larsson, Gunnar de Frumerie und Erland von Koch), einer heterogenen Gruppe zu der er nicht besonders gerne gehören wollte.

Neben seiner Tätigkeit als Komponist spielte er in der schwedischen Kultur sowohl eine Rolle als Pianist und Kritiker als auch in administrativen Funktionen, etwa bei STIM (dem urheberrechtlichen Büro der schwedischen Komponisten) und

beim Schwedischen Komponistenverband. Trotz dieser engen Bindung an Schweden fühlte Wirén sich nicht als typisch schwedischer Komponist, sondern sah sich selbst als europäischen Komponisten. Ob er dieses Ziel erreichte oder nicht, die verschiedenen Einflüsse aus Paris schienen im Verlauf seiner Karriere schwächer zu werden. Tatsächlich weisen viele seiner Stücke einen absolut skandinavischen Stil auf: introvertiert, sanft, häufig heiter und geistreich.

Musikalisches Handwerkszeug spielte in Wirén Kompositionen eine entscheidende Rolle. Seine Werke entspringen oft einigen wenigen thematischen und rhythmischen Ideen, die wiederkehrend als *ostinati* benutzt werden und sich im Verlauf des Werkes kontinuierlich weiterentwickeln. Wiréns musikalische Phrasen sind kurz, oft nur einen oder zwei Takte lang — ganz im Gegensatz zu der Romantik mit ihren Tendenzen zu längeren, melodischen Einheiten. Die längeren Abschnitte in Wiréns Werken erreichen eine Kohärenz durch die Zusammenfügung kurzer Phasen. 1943 begann Wirén die sogenannte „Metamorphosentechnik“ zu benutzen. Diese ist als Methode beschrieben, bei der das Material des Themas kontinuierlich durch das ganze Werk hindurch transformiert wird. Im Verlauf des Werkes kann die transformierte thematische Idee kaum noch bis zu ihrer „Urzelle“ zurückverfolgt werden. Wirén glaubte, er sei der geistige Vater dieser Technik, bis er herausfand, daß andere Komponisten die gleiche Methode benutzten. Seine früheren Kompositionstechniken leiten sich vom Klassik-Stil ab, z.B. eine Methode aus dem 18. Jahrhundert mit sich entwickelnden Variationen und der Verwendung der Sonatenform.

Dag Wirén stellte 1945 in einer Erklärung fest, daß „die höchste Form der Musik diejenige ist, in welcher die Gefühle und die Erfahrungen des Komponisten sehr deutlich und offen ausgedrückt sind. Dies ist bei der Symphonie und der Kammermusik der Fall“. Seine wichtigsten Werke sind aus diesem Grund Instrumentalwerke, mit fünf Symphonien (die *Erste Symphonie* wurde zurückgezogen) und sechs Streichquartetten (*Quartett Nr.0* und *1* wurden während seiner Studienzeit an der Akademie geschrieben und sind nicht veröffentlicht worden). Die Quartette geben einen Abriß der stilistischen Entwicklung Wiréns. Obwohl er wegen der Komposition „unkomplizierter Musik“ bekannt war, deutet die stilistische Entfaltung der Streichquartette in eine andere Richtung. *Quartett Nr.2* (1935) ist ein heiteres Werk mit einer klassischen Ausgeglichenheit und

Entwicklung. Nr.3 (1941/45) ist ein mehr harmonischer Komplex düsterer Natur. *Quartett Nr.4* (1952/53) ist das Meisterwerk unter seinen Quartetten. Radikaler als die anderen erinnert es zeitweilig an Bartóks *Streichquartette*. Das letzte *Quartett Nr.5* (1970) ist eine Illustration von Wiréns spätem Stil, in welchem er stärker introvertiert einfache Tonarten in einer gleichlautenden Struktur einsetzt.

Im Jahre 1945 schrieb Dag Wirén: „Ich glaube an Bach, Mozart, Nielsen und die absolute Musik“ und begründete damit sein musikalisches „Credo“. Im Licht dieser Erklärung überrascht es nicht, daß er nur sehr wenig vokale Musik komponierte. Musik und Text zu verbinden bereitete ihm scheinbar Unbehagen. In einem Brief an den Chorleiter Gottfrid Berg zeigte er ein hohes Maß an Unsicherheit, da er etwas für den dreistimmigen Frauenchor in dem Stück *Titania* (1942) schreiben sollte. Seine Zweifel betrafen nicht nur den Chorsatz, sondern auch die Schwierigkeiten bei der Auswahl des Textes. Wahrscheinlich aufgrund seines Interesses und Respektes bezüglich der Literatur beschrieb er die vokale Musik als eklektisch da sie eine Reinterpretation der Intentionen des Textdichters mit sich bringt. Wirén betrachtete diese Auffassung oder sein „Credo“ nicht als unumstößliches Gesetz, da er es zweimal in seinem Leben — in der 30er und 50er Jahren — in Betracht zog, eine Oper zu schreiben. Obwohl er diese Pläne nicht verwirklichte, komponierte er überwiegend in den 50er Jahren eine Vielzahl Film- und Begleitmusik sowie drei Ballettstücke. Von seinen Begleitmusiken sind besonders *Der Kaufmann von Venedig* (Shakespeare) und *Amorina* (Almqvist) zu erwähnen. Striundbergs *Fräulein Julie* in der Regie von Alf Sjöberg (1951) war seine bekannteste Filmmusik. Die Zusammenarbeit entpuppte sich sowohl für den Regisseur als auch für den Komponisten als großer Erfolg (der Film erhielt im gleichen Jahr beim Filmfestival in Cannes den Grand Prix International). Wiréns Mitwirkung bei Filmprojekten war nicht nur finanzielle Notwendigkeit sondern auch wirkliches Interesse an diesem Medium.

Dieses Interesse basierte auf seiner Arbeit als Stummfilmpianist während der Schulzeit. Außerdem schien seine musikalische Ausdrucksweise den Belangen des Filmes zu entsprechen. Kurze Phrasen und *ostinati*, welche ihren Charakter nach Bedarf einfach verändern konnten.

Als Kuriosität kann noch erwähnt werden, daß Wirén 1965 den schwedischen Beitrag zum „Mélodie Grand Prix“-Wettbewerb leistete. Das Lied *Annorstüdes Vals* ist reizvoll und sehr schön, gewann aber nicht den ersten Preis.

Daß Wirén betrachtete sich selbst nie als Komponisten der Moderne obwohl seine späten Werke viele stilistische Züge von Hilding Rosenberg (1892-1985) aufwiesen, den man als „Großvater“ der zeitgenössischen schwedischen Musik ansah. In Wiréns *Vierter Symphonie*, zusammen mit seinem *Violinkonzert* wohl das wichtigste Werk, sind kurze Motive mit einer vergleichsweise radikalen harmonischen Ausdrucksweise und einer starken Orchestrierung verarbeitet. Der erste Satz wird durch sein marschähnliches Wesen geprägt. Genauer kann man den Satz als einen Beerdigungsmarsch beschreiben, der einen aufregenden Mittelteil einfaßt. Dies ist nicht überraschend, da marschähnliche Abschnitte eine Vielzahl von Wiréns Werken charakterisieren. Ein bekanntes Beispiel kommt aus seinem berühmtesten Stück, *Serenade für Streicher, Op.11* (1937). Der Trio-Abschnitt im letzten Satz, *Marcia*, ist eine Satire auf das Militärmarschgenre.

Die *Serenade* ist das in Schweden meist aufgenommenste Stück (es wurde sogar mit traditionellen chinesischen Instrumenten aufgenommen und fand als Kennmelodie bei der BBC Verwendung). Unglücklicherweise hatte dieser Erfolg nicht nur positive Seiten für Wirén, denn die Zuhörer verbanden seinen Namen nun ausschließlich mit diesem Werk, im Glauben, all seine Musik sei leicht und fröhlich.

Zwei Werke, die überraschenderweise über die Jahre stark vernachlässigt wurden, sind die zwei *Klaviertrios*, Opus 6 (1933) und Opus 36 (1961). Keines der beiden wurde jemals kommerziell veröffentlicht, obwohl Wirén selbst das Op.36 als eines seiner besten Werke bezeichnete. Trotz der Zeitspanne von fast 30 Jahren zwischen den beiden Trios existieren einige Verbindungen zwischen ihnen. Beide Werke illustrieren Wiréns Leidenschaft für rhythmische Energie. *Trio Nr.1* beginnt schon im ersten Takt energiegeladen und behält, abgesehen von einer einzigen langsamen Passage im mittleren Abschnitt, die Bewegung mit Sechzehntelnoten bei. *Trio Nr.2* beginnt mit einer kurzen, langsamen Introduction (das gleiche Material beendet auch die gesamte Komposition), gefolgt von einem *Allegro*-Satz mit intensiv rhythmischer Bewegung in Triolen. Die auffallende Ähnlichkeit beider Stücke besteht darin, daß der erste Satz des *Trio Nr.1* die gleichen formalen und

rhythmischen Strukturen aufweist wie der letzte Satz des *Trio Nr.2*. Es scheint, daß sich Wirén auf sein früheres Werk mit der Absicht bezieht, die beiden unterschiedlichen Kompositionen miteinander zu verbinden. In anderer Hinsicht bestehen zwischen den beiden Trios starke Unterschiede. *Nr.2* hat einen mehr introvertierten, dissonanten Charakter als *Nr.1*, eine Folge der chromatischen Entwicklung und des grundlegenden thematischen Materials.

Das *Trio Nr.1* ist ein gutes Beispiel für das Interesse Wiréns an den musikalischen Strukturen des Barocks. Während des gesamten vierten Satzes, *Alla passacaglia*, hört man einen *basso ostinato*. Das sechzehntaktige Thema wird anfangs von einem Cello präsentiert. Zum Ende wird es auf zwei Takte am Schluß komprimiert. Der zweite Satz, *Adagio*, ist in Form einer Triosonate aufgebaut und veranschaulicht noch einmal Wiréns Gebrauch barocker Musikstrukturen. Das Klavier dient als *Basso Continuo*, während das Cello und die Violine den größten Teil des thematischen Materials spielen, öfter auch als Kanon. All dies hört man in fast impressionistischer Art und Weise. Der dritte Satz, *Fughetta*, ist, wie der Titel schon andeutet, entsprechend einer Barockfuge gestaltet.

Die *Sonatine für Violine und Klavier* (1940) ist eine kleine, schlichte Sonate. Trotzdem ist sie alles andere als einfach aufzuführen. Wirén selbst führte das Stück mit dem exzellenten schwedischen Violinist und Lehrmeister Sven Karpe auf, dem es auch gewidmet ist. Im ersten Satz gestaltet Wirén die Struktur und harmonische Organisation gemäß der klassischen Sonatenform. Der zweite Satz, *Andantino*, erweckt den Eindruck, man würde den Musikern bei einer sanften und glatten Art der Improvisation über Tonleiterfragmente zuhören, wobei Chromatizismen und komplexe Bewegungen vermieden werden.

Dieser Satz sollte nach Sven Karpes Auffassung nicht zu stark romantisiert werden, das Tempo gleichbleiben. Als Pianist war Wirén bekannt für seine Bedenken bezüglich Rhythmus und Tempo.

In seiner Musik findet man nur ein Minimum an Vorschriften für Tempowechsel. Der gesangsähnliche zweite Satz der Sonatine ist ebenfalls charakteristisch für Wiréns Gewohnheiten. Die gleiche Stimmung wird durch den ganzen Satz getragen, mit nur einer kleinen Unterbrechung — in diesem Fall durch aufgeregte Musik.

Im dritten Satz, *Vivace*, greift Wirén bei der rhythmischen Form auf eine seiner früheren Arbeiten zurück, dem Marcia-Satz von *Serenade*. Der marschähnliche Charakter in der Sonatine wird jedoch durch das schnellere Tempo verdeckt.

Obwohl die **Sonatine für Violoncello und Klavier**, Op.1 (1931) wahrscheinlich vor Wiréns Pariser Zeit geschrieben wurde, zeigt das Stück gewisse französische Einflüsse, besonders bei der Verwendung modalen Harmonien. Das Stück ist in der Tat sehr persönlich und klingt, obwohl es das Opus 1 ist, ganz wie Dag Wirén. In den Jahren an der Akademie befreundete sich Wirén mit dem hervorragenden schwedischen Cellisten Gustav Gröndahl, eine Freundschaft auf Lebenszeit. Sowohl Gröndahl als auch sein Pariser Lehrer Maurice Maréchal führten die Sonatine zu verschiedenen Anlässen auf. Eine Zeitlang begann Maurice Maréchal jede seiner Darbietungen mit der Sonatine, wahrscheinlich da die intensive Introduction eine exzellente Konzerteröffnung bietet. Die Form der gesamten *Cellosonatine* ist, wie auch in der Sonatine für Violine, klar und knapp. Der erste Satz hat Sonatenform, der zweite ist sehr lyrisch und der dritte hat ein einfaches rhythmisches Thema. Die Stimmung ist ernster als in der Sonatine für Violine und sehr idiomatisch dem Instrument angepaßt.

Das Cello wurde auch in anderer Beziehung ein wichtiges Instrument für den Komponisten; 1934 heiratete er die irische Amateurcellistin Noel Franks.

Als Wirén seine zweite *Cellosonatine* komponierte, fügte er hinzu „Nicht zur Aufführung geeignet“, ein Zeugnis seiner selbstkritischen Einstellung. In einem Brief an seinen Verleger im Jahre 1950 schreibt er, daß in seiner Arbeitsliste „mehrere Arbeiten sind, die ich selbst unter der Androhung von Folter und Tod nicht aufführen lassen möchte... sie sollten als tödlich giftig gekennzeichnet sein“.

Obwohl er selbst Pianist und Organist war, beinhalten Wiréns sämtliche Werke nur sechs Kompositionen für Klaviersolo, ein Klavierkonzert und nichts für Orgel. Er behauptete einmal, daß er nach seiner Graduierung eine Orgel nur noch zu zwei sehr unterschiedlichen Anlässen gespielt habe: einmal bei einer Hochzeit und einmal bei einer Beerdigung.

Die fünf **Ironischen Miniaturen**, Op.19 (1942-45) (eigentlich sechs aber das sechste Stück, *American Style*, wurde zurückgezogen) wurden überwiegend während des Sommerurlaubes im Stockholmer Schären geschrieben. „Ironisch“ sollte nach Auffassung des Komponisten nicht im Sinne von „kalt und

„mißbräuchlich“ übersetzt werden, sondern wie im französischen Esprit als „liebenswürdig mit bissigem Humor“. Der zweite Satz, *Ettüde*, ist kein Parodie einer Übung, sondern eine Übung, die sich selbst nicht ernst nimmt.

Die Stücke sind in klassischem Stil, einfache Strukturen aber effektiv für das Klavier. Wie oft in Wiréns Musik oszilliert die Stimmung und Dur wird innerhalb von Sekundenbruchteilen zu Moll. Der *Walzer* ist lieblich und hätte aus der Feder von Erik Satie oder Sergej Prokofjew stammen können. Der dritte Satz, *Promenade*, ist sehr natürlich, jedoch nicht ohne kleine Überraschungen. Die ganze Suite ist bezeichnend für Wiréns Worte von 1953, daß er in seinen Kompositionen darauf abzielt, dem Zuhörer das gleiche Gefühl zu vermitteln, welches er selbst beim Schreiben des Stückes verspürte. Beim Komponieren „fühle ich mich glücklich, selbst wenn die musikalische Idee tragischen Charakter haben sollte“.

© **Per F. Broman 1993**

Das **Stockholm Arts Trio** wurde 1986 von drei führenden jungen schwedischen Musiker geformt (Dan Almgren (Violine), Torleif Thedéen (Cello) und Stefan Bojsten (Klavier). Ihr Debüt, eine Aufführung von Ludwig van Beethovens *Tripelkonzert* mit dem Königlich Philharmonischen Orchester Stockholm, wurde durch starken Beifall begrüßt.

Trotz der zunehmenden Auslastung aufgrund ihrer Solokarrieren treten die drei Mitglieder des Stockholm Arts Trio weiterhin regelmäßig zusammen auf, inklusive jährlicher Touren in die USA. Neben der Aufführung bekannter Meisterwerke für Klaviertrio von Ludwig van Beethoven, Schubert und Brahms bis Fauré und Schostakowitsch, durchforscht das Stockholm Arts Trio auch die zeitgenössische Literatur und hat eine Reihe neuer Kompositionen in Auftrag gegeben.

Dan Almgren begann im Alter von 3 Jahren Violine zu spielen, erschien mit 10 Jahren mit dem Göteborger Symphonieorchester und führte mit 18 Mendelssohns *Violinkonzert* mit dem Kgl. Philharmonischen Orchester Stockholm auf. Neben seiner Beteiligung am Stockholm Arts Trio hat er mehrere Soloverpflichtungen in ganz Skandinavien und ist Leiter des Helsingborger Symphonieorchesters.

Nachdem **Torleif Thedéen** die drei wichtigsten Cello-Wettbewerbe in einem Jahr gewann, begann er eine Solo-Karriere, die ihn in alle größeren europäischen Länder sowie nach Australien, den USA und Japan führte. Neben den Elgar und

Schumann concertos nahm Torleif Thedéen auch mehrere zeitgenössische Werke auf, darunter Schnittkes zwei Cellokonzerte und drei Suiten von Britten.

Nach seiner Graduierung in Stockholm studierte **Stefan Bojsten** in London und New York. Er trat sowohl in Europa als auch in den USA bei verschiedenen Festivalen auf. 1985 gewann er in Florenz zusammen mit Dan Almgren den berühmten Premio Vittorio Gui für Kammermusik.

En 1927, l'oratorio *Le roi David* d'Arthur Honegger fut joué pour la première fois à l'Opéra Royal de Stockholm. Cet événement impressionna fortement un groupe de jeunes compositeurs suédois dont **Dag Wirén**. Esthétiquement, Honegger symbolisa une nouvelle direction intéressante dans l'expression musicale bien différente de celle traditionnelle de compositeurs établis comme Hugo Alfvén par exemple. La musique néo-baroque de Honegger, caractérisée par sa nature dissonante et rhapsodique, a dû stupéfier le public de Stockholm. Dag Wirén était alors un élève d'orgue, de piano et de composition à l'Académie Royale de Musique de Stockholm, une institution assez traditionnelle à l'époque.

Entre 1931 et 1934, Dag Wirén étudia la composition à Paris avec le compositeur russe exilé Leonid Sabaneïev (ses collègues suédois Gösta Nystroem et Gunnar de Frumerie firent de même). Wirén soutint plus tard que la valeur de ses études à Paris ne résida pas dans les cours particuliers de Sabaneïev (avec lequel il passa en tout six mois) mais plutôt dans tous les concerts auxquels il assista et dans ses divers contacts avec d'autres formes d'art.

Dag Wirén est considéré en Suède comme un classique du 20^e siècle. En tant que compositeur, Wirén fut étiqueté comme un "des compositeurs des années 30" (les membres les plus importants étaient Dag Wirén, Lars-Erik Larsson, Gunnar de Frumerie et Erland von Koch), un groupe hétérogène auquel Wirén n'était pas du tout heureux d'être rattaché. En plus de composer, il jouait un rôle dans la vie culturelle suédoise comme pianiste, critique musical et membre du conseil de différentes associations comme de la Société suédoise des droits d'auteur et de la Société des compositeurs suédois. En dépit de ces liens suédois étroits, Wirén ne se considérait pas comme un compositeur particulièrement suédois. Il visait plutôt à être un compositeur européen. Que ce but ait été atteint ou non, les diverses influences de Paris s'affaiblirent au cours de sa carrière. En fait, une grande partie

de sa musique possède une sonorité absolument scandinave: introvertie, douce et souvent enjouée et spirituelle.

La connaissance du métier joua un rôle crucial dans le procédé compositionnel de Wirén. Ses œuvres étaient souvent érigées à partir de juste quelques idées thématiques et rythmiques, souvent utilisées comme ostinati et développées continuellement au cours de l'œuvre. Les phrases musicales de Wirén sont courtes, souvent d'une ou deux mesures, contrairement au goût romantique pour les longues unités mélodiques. Les sections plus déroulées dans les œuvres de Wirén se tiennent au moyen de courtes phrases juxtaposées. En 1943, Wirén commença d'utiliser une technique appelée "Technique de métamorphose" et qu'il décrit comme une méthode qui consiste à transformer continuellement le matériel thématique tout au long d'une œuvre donnée. Après un moment, l'idée thématique transformée peut à peine être retracée à sa "cellule-mère". Wirén crut avoir inventé lui-même cette technique jusqu'à ce qu'il découvre que d'autres compositeurs s'étaient servis de la même méthode. Ses techniques antérieures de composition dérivait du style classique, c'est-à-dire de la méthode du 18^e siècle de développer la variation, comprenant l'emploi de la forme sonate.

Dag Wirén précisa, dans une déclaration en 1945, que "la plus haute forme de musique est celle où l'expérience et les sentiments du compositeur sont exprimés le mieux et le plus clairement, c'est-à-dire dans la symphonie et la musique de chambre." C'est pourquoi ses œuvres les plus importantes sont instrumentales, englobant cinq symphonies (la première fut retirée) et six quatuors à cordes. (Les quatuors nos 0 et 1 furent composés pendant ses études à l'Académie et sont inédits.) En soi, les quatuors semblent exposer les grandes lignes du développement stylistique de Wirén. Même s'il est surtout connu pour avoir écrit de la "musique peu compliquée", son évolution stylistique dans les quatuors à cordes indique quelque chose d'autre. Le quatuor no 2 (1935) est une œuvre enjouée au développement et à l'équilibre classiques. Le no 3 (1941-45) présente une harmonie plus compliquée et une nature beaucoup plus sombre. Le quatuor no 4 (1952-53) est le chef-d'œuvre de ses quatuors, plus radical que les autres, rappelant parfois les quatuors à cordes de Bartók. Le dernier quatuor, le no 5 (1970), illustre le style tardif de Wirén où il devient plus introverti et utilise la modalité dans un tissu homophonique.

En 1945, Dag Wirén écrivit son “Credo” musical: “Je crois en Bach, Mozart, Nielsen et la musique absolue.” A la lumière de cette déclaration, il n'est pas surprenant qu'il ait composé très peu de musique vocale. Il semblait mal à l'aise de mettre un texte en musique. Dans une lettre au chef de chœur Gottfrid Berg, il montra un degré d'incertitude étonnamment élevé devant la composition d'un chœur pour trois voix de femmes dans la pièce *Titania* (1942). Ses doutes touchaient non seulement l'écriture pour les voix mais encore le choix d'un texte. Il est probable qu'à cause de son intérêt et de son respect pour la littérature, il qualifia la musique vocale d'éclectique puisqu'elle suppose une réinterprétation des intentions du poète. Wirén ne considérait ni cette affirmation ni son “Credo” comme des lois définitives car il pensa à écrire un opéra au moins deux fois dans sa vie, dans les années 1930 et 1950. Même s'il ne réalisa pas ses plans d'opéra, il composa beaucoup de musique de film et de scène ainsi que trois ballets, particulièrement dans les années 50. Parmi sa musique de scène, mentionnons *Le Marchand de Venise* (Shakespeare) et *Amorina* (Almqvist). *Mademoiselle Julie* de Strindberg, dans une réalisation d'Alf Sjöberg en 1951, fut la plus célèbre de ses partitions de film. Cette collaboration fut un grand succès et pour le réalisateur et pour le compositeur (le film reçut le Grand Prix International du festival de Cannes cette année-là). L'engagement de Wirén dans l'art cinématographique n'était pas seulement dû à des difficultés financières mais aussi à un intérêt véritable pour le film. Cet intérêt remonte à ses années scolaires pendant lesquelles il travailla comme pianiste de film. De plus, son langage musical semble approprié au cinéma à cause de ses courtes phrases et ostinati qui pouvaient facilement changer de caractère sur demande.

A titre de curiosité, on peut mentionner que Wirén apporta la contribution suédoise au concours “Mélodie Grand Prix” de musique populaire en 1965. Malgré son charme et sa beauté, la chanson, *Annorstädes Vals* (Valse d'ailleurs) ne gagna pas le premier prix.

Dag Wirén ne se considéra jamais comme un moderniste même si ses œuvres tardives ont plusieurs traits stylistiques en commun avec celles de Hilding Rosenberg (1892-1985) qu'on appelle le “grand-père” de la musique suédoise contemporaine. Dans la *quatrième symphonie* (1952) de Wirén, sa composition probablement la plus importante de pair avec le *concerto pour violon*, son emploi de

petits motifs est incorporé à un langage harmonique comparativement radical et une orchestration puissante. Un esprit de marche caractérise le premier mouvement. On pourrait plus spécifiquement décrire le mouvement comme une marche funèbre entourant une section médiane agitée. Ceci n'étonne pas car des sections de marche distinguent un grand nombre d'œuvres de Wirén. Un exemple célèbre vient de sa pièce la plus appréciée, *Sérénade pour cordes* op.11 (1937; BIS-CD-285). Le trio du dernier mouvement, *Marcia*, est une satire de la marche militaire.

Sérénade est la pièce la plus enregistrée jamais en Suède (elle a même été enregistrée sur des instruments chinois traditionnels et fait l'objet d'un indicatif musical sur les ondes de la BBC. Ce succès n'a malheureusement pas été que positif pour Wirén car, à partir de ce moment, le public n'associait plus son nom qu'à cette œuvre particulière, soutenant l'idée que toute sa musique soit légère et gaie.

Les deux *trios pour piano* op.6 (1933) et op.36 (1961) ont été négligés de façon étonnante au cours des années. Aucun ne fut mis sur le marché bien que Wirén lui-même considérât l'opus 36 comme une de ses meilleures œuvres.

Malgré un laps de près de 30 ans entre les deux trios, il existe certains liens entre eux. Les deux illustrent la passion de Wirén pour l'énergie rythmique. Le *Trio no 1* commence énergiquement dès la première mesure et il garde le mouvement de doubles croches tout au long du premier mouvement sauf dans une section médiane plus lente. Le *Trio no 2* commence par une petite introduction lente (le même matériel termine la composition) suivie d'un *allegro* à la motion rythmique intensive en triolets. Une similitude frappante entre les deux trios est que le premier mouvement du *Trio no 1* a les mêmes structures formelles et rythmiques que le dernier mouvement du *Trio no 2*. On dirait que Wirén se reporte à son œuvre antérieure pour relier de quelque façon les deux compositions très différentes. Les trios diffèrent beaucoup aussi sous d'autres aspects. Le *no 2* est plus introverti et dissonant que le *no 1* à cause du développement chromatique du matériel thématique de base.

Le *Trio no 1* est un bon exemple de l'intérêt de Wirén pour les structures musicales baroques. Un basso ostinato est entendu tout au long du 4^e mouvement, *Alla passacaglia*. Le thème de 16 mesures est d'abord présenté au violoncelle. A la

fin du mouvement, il est comprimé en deux mesures seulement. Le second mouvement, *Adagio*, a la forme d'une sonate en trio et il illustre l'usage de structures formelles baroques chez Wirén. Le piano fait ici fonction de basso continuo alors que le violoncelle et le violon jouent la majeure partie du matériel thématique en formations souvent canoniques. Tout ici est entendu dans un mode presque impressionniste. Le 3^e mouvement, *Fughetta*, est modelé, ainsi que le suggère son titre, d'après les fugues baroques.

La ***Sonatine pour violon et piano*** (1940) est une petite sonate sans prétention. Elle est pourtant loin d'être facile à jouer. Wirén l'exécuta lui-même avec le dédicataire, l'excellent violoniste et professeur suédois Sven Karpe. Dans le premier mouvement, Wirén forme la structure et son organisation harmonique d'après la forme sonate classique. Le second mouvement, *Andantino*, donne l'impression qu'on écoute des musiciens improviser très doucement sur des fragments de gammes évitant le chromatisme et les gestes compliqués. Selon Sven Karpe, ce mouvement ne doit pas être trop romancé, le tempo doit être stable tout le long. Le pianiste Wirén était connu pour son souci du rythme et du tempo. Sa musique renferme toujours un minimum d'instructions quant aux changements de tempo. Le second mouvement cantabile est également caractérisé par l'habitude de Wirén de garder le même esprit tout au long d'un mouvement sauf une petite interruption dans ce cas-ci de musique plus agitée.

Dans le 3^e mouvement, *Vivace*, Wirén emprunta le patron rythmique sous-jacent d'une de ses œuvres précédentes, la *Marcia* de la *Sérénade*. Le caractère de marche dans la *Sonatine* est cependant caché par le tempo plus rapide.

Quoique la ***Sonatine pour violoncelle et piano*** op.1 (1931) fût probablement écrite avant le séjour de Wirén à Paris, la pièce montre certaines influences françaises, surtout dans l'emploi d'harmonies modales. La pièce est assurément très personnelle, même l'opus 1 sonne Dag Wirén. Pendant ses années à l'Académie, Wirén se lia d'amitié avec le distingué violoncelliste suédois Gustav Groendahl, une amitié qui devait durer toute la vie. Groendahl et son professeur parisien Maurice Maréchal interprétèrent la *Sonatine* à maintes reprises. Un certain temps, Maurice Maréchal ouvrait tous ses récitals avec la *Sonatine*, probablement parce que l'intensive introduction est un excellent début de concert. Comme c'est le cas de la *Sonatine pour violon*, la *Sonatine pour violoncelle* est dotée

d'une forme claire et concise; le premier mouvement est en forme sonate, le second est très lyrique et le dernier renferme un thème rythmique simple. L'atmosphère est plus sérieuse que celle de la *Sonatine pour violon* et l'œuvre est très appropriée à l'instrument. Le violoncelle devint un instrument important pour le compositeur d'un autre côté aussi car, en 1934, il épousait la violoncelliste amateur irlandaise Noel Franks.

Au cours de la composition de sa seconde *Sonatine pour violoncelle*, Wirén ajouta tout à coup "ne devrait pas être jouée?", révélant une attitude d'autocritique. Dans une lettre à son éditeur en 1950, il écrit qu'il y a dans son catalogue d'œuvres "plusieurs œuvres que je ne voudrais pas pour tout l'or au monde entendre jouer... elles devraient être étiquetées de poison mortel."

Bien que Wirén était un pianiste et un organiste, son œuvre n'inclut que six compositions pour piano solo, un concerto pour piano et rien du tout pour l'orgue. Wirén prétendit une fois n'avoir touché l'orgue qu'à deux occasions après ses études, une fois à un mariage et une fois à des funérailles.

Les cinq *Miniatures ironiques* op.19 (1942-45) (six à l'origine mais la sixième pièce, *Style américain*, fut retirée) furent en majeure partie écrites pendant des vacances d'été dans l'archipel de Stockholm. Selon le compositeur, le mot "ironiques" ne doit pas être compris comme "froides et injurieuses" mais dans l'esprit français "d'aimable à l'humour incisif". Le second mouvement, *Etude*, n'est pas une parodie d'exercice mais un exercice qui ne se prend pas au sérieux.

Les pièces sont d'un style classique avec des structures simples mais bien écrites pour l'instrument. Comme dans beaucoup de la musique de Wirén, l'atmosphère oscille, le majeur devient mineur en fractions de seconde. La *Valse* est charmante et pourrait avoir été écrite par Erik Satie ou Serge Prokofiev. Le troisième mouvement, *Promenade*, a un bon naturel mais qui n'est pas dénué de petites surprises. La suite en entier illustre les paroles de Wirén lorsqu'il déclara en 1953 que, dans ses compositions, "je me réjouissais du caractère tragique de l'idée musicale."

© *Per F. Broman* 1993

Le **Trio des Arts de Stockholm** fut fondé en 1986 par trois excellents jeunes musiciens suédois, Dan Almgren (violin), Torleif Thedéen (violoncelle) et Stefan Bojsten (piano). Les débuts du trio dans le *Concerto pour violon, violoncelle et piano*

de Ludwig van Beethoven avec l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm en 1986 furent couronnés de succès.

Quoiqu'ils soient de plus en plus occupés par leur carrière de soliste, les membres du Trio des Arts de Stockholm continuent de jouer régulièrement ensemble et de faire une tournée annuelle aux Etats-Unis. En plus d'exécuter les chefs-d'œuvre reconnus pour trio pour piano de van Beethoven, Schubert et Brahms à Fauré et Chostakovitch, le Trio des Arts de Stockholm explore la littérature contemporaine pour trio et il a commandé de nouvelles compositions.

Dan Almgren a commencé à jouer du violon à l'âge de 3 ans; il fut soliste avec l'Orchestre Symphonique de Gothembourg à 10 ans et il interpréta le concerto de Mendelssohn avec l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm à 18 ans. En plus de jouer avec le Trio des Arts de Stockholm, il est engagé comme soliste partout en Scandinavie et il est aussi premier violon de l'Orchestre Symphonique de Helsingborg.

Après avoir gagné trois concours majeurs pour violoncelle la même année, **Torleif Thedéen** a poursuivi une carrière de soliste qui l'a mené aux Etats-Unis, en Australie et au Japon ainsi que dans tous les pays européens majeurs. En plus des concertos d'Elgar et de Schumann, Torleif Thedéen a enregistré plusieurs œuvres modernes dont les deux concertos pour violoncelle de Schnittke et les trois suites de Britten.

Son diplôme de Stockholm en poche, **Stefan Bojsten** alla étudier à Londres et à New York. Il a participé à des festivals partout en Europe ainsi qu'en Amérique du Nord. Avec Dan Almgren, il gagna le premier prix du prestigieux concours de musique de chambre Premio Vittorio Gui à Florence en 1985.

INSTRUMENTARIUM:

Piano: Steinway D. Piano technician: Jonas Asp

Violin: Januarius Gagliano 1747. Bow: Vuillaume

Cello: David Tecchler 1711. Bow: Victor Fétique, Paris

Recording data: 1992-08-28/30 at the Swedish Broadcasting Corporation's Studio 2,
Stockholm, Sweden

Recording engineer: Ingo Petry

2 Neumann TLM170, 2 Neumann U89 and 2 Neumann KM130 microphones;
microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm 1990; Fostex D-20 DAT
recorder

Producers: Robert Suff and Robert von Bahr

Digital editing: Jeffrey Ginn

Cover text: © Per F. Broman

German translation: Hagen Knafla

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover picture: Matthew Harvey

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

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

© & © 1992 & 1993, BIS Records AB



Stockholm Arts Trio

(left to right: **Torleif Thedéen; Stefan Bojsten; Dan Almgren**)

Photo: Hans Gedda