

STM 1961

Wilhelm Stenhammars stråkkvartettsskisser

Av Bo Wallner

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikkforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Wilhelm Stenhammars stråkkvartettsskisser

AV BO WALLNER

Tillkomståren för Wilhelm Stenhammars sju stråkkvartetter är 1894, 1896, 1897 (sannolikt), 1897—1900, 1904—1909, 1910 och 1916. Man kan knappast tänka sig ett mera talande bevis för hur regelbundet och intensivt som den ganska sparsamt producerande tonsättaren sysselsatte sig med denna ensembletyp.

Under de senaste åren har ytterligare material kommit fram som understryker det sagda. I Svensk Tidskrift för Musikforskning 1958 publicerade Julius Rabe Stenhammars egenhändiga kompositionsförteckning och musikaliska dagbok för åren 1879—1892, en ovärderlig kunskapskälla om tonsättarens barn- och ungdomsverk med uppgifter om bl a. två hittills okända kvartettförsök (ett från 1889, ett från 1892), och i kvarlåtenskapen efter Helga Stenhammar — tonsättarens änka, som dog den 25 juli 1957 — återfanns en större samling skisser,¹ däribland flera utkast till ofullbordade stråkkvartettsatser.

Det är detta nya material som här skall granskas. (Dessa sidor kan alltså ses som ett komplement eller — om man så vill — som en försenad bilaga till min studie Wilhelm Stenhammar och kammarmusiken I—III, publicerad i STM 1952 och 1953.)

Poco Allegretto G-dur

Den att döma av piktur och satsstruktur äldsta av de bevarade kvartettsskisserna är ett Poco Allegretto i G-dur med den för Stenhammar inte ovanliga föredragsbeteckningen *Dolce espressivo e con intimissimo sentimento*.² Liksom alla de andra skisserna är denna skriven på vanligt notark i folio (i detta fall 30-systemssidor).

¹ Materialet har deponerats i MAB och omfattar även utkast till en rad ofullbordade romanser, till en tredje symfoni och en symfonisk dikt, Tre fontane, vidare skisser till piano-konserten nr 2, till Drömspelsmusiken, körverken Vårnatt, Folket i Nifelhem, Hemmarschen och Sången m. m. I den stora gråmelerade pärm där allt förvarades låg också partituret till den refuserade, ursprungligen andra satsen i orkesterserenaden, Reverenza. Jag kommer i olika sammanhang att presentera även dessa delar av skissamlingen.

² Se bl a. f-mollkvartettens Adagio (con intimissimo sentimento, poco scherzando) och violinsonatens Andantino (con intimissimo sentimento). I den första C-durkvartettens andra sats heter det: Sehr einfach, aber mit der innigsten Empfindung vorzutragen.

Skissen omfattade ursprungligen 4 hela paginerade sidor i blyerts, 1 1/2 renskrevs därefter ovanpå blyertsen med notbläck, den sista halvsidan uttraderades, men är dock fortfarande tydlig. Med undantag för några utelämnade understämmor motsvarar dessa sidor expositionen i en sats i sonatform och delar av en stort upplagd genomförelse.

Till detta kommer på andra blad — i blyerts — ytterligare en och en kvarts partitursida samt två enskilda partiturrader. Samhörigheten med satsen är fullt klar. Övre delen av den fristående helsidan motsvarar en inskjuten epilög och överledning till sonatsatsens genomförelse, de andra fristående momenten korta avsnitt i genomförelsen, en av dem möjligen i en icke återfunnen eller utskriven reprisdel.

På baksidan av den fristående partitursidan finns ytterligare några små noteringar. Det gäller överst och i bläck ett kort modulerande moment i 4/4, skrivet på två system — tematisk anknytning är omöjlig att få fram — och en menuettartad 8-taktsidé i blyerts (också den över två system och endast tvåstämmig utom i kadensen), till karaktären lik en wienklassisk triodel. Att det gäller ett kvartettuppslag är möjligt. Bindande bevis saknas dock.



Exempel 1

Jag nämnde nyss att inte bara notpiktören utan även satsstrukturen tyder på ett tidigt tillkomstdatum för detta Poco Allegretto. Avgörande är då bl. a. den skissen igenom dominerande ackordiken, detta att motiven och det motiviska arbetet nästan undantagslöst vilar i klangfunktionerna: de i ex. 1 citerade tematakterna konkretiserar det sagda. Det vore väl att gå för långt att här tala om en pianoinspirerad faktur, å andra sidan finns ännu mycket litet av det genuina, fyrstämmigt instrumentala tänkande som i så hög grad präglar de kommande Stenhammarkvartetterna. Med andra ord: ur en mera avancerad kvartettsynpunkt är denna musik något outvecklad.

Detta får emellertid inte tolkas så, att allegretto i fullbordat skick inte skulle ha kunnat bli en i sitt slag formellt oklanderlig sats. Stenhammars stora talang förnekar sig inte heller här. Hur karaktäristiskt för den unge Stenhammar är f. ö. inte detta svärmiska vemod, detta mjuka anslag ur vilket musiken växer fram!

Början av satsen kan leda tankarna till ett intermezzo, men dimensionerna — framförallt genomförelsen — tyder på en tilltänkt mera framträdande funktion. Att skisserna gäller en första sats förefaller mig sannolikt.

Kan det då finnas någon relation mellan denna skiss och de båda kvartettförsök som Stenhammar nämner i den av Rabe publicerade kompositionsförteckningen/dagboken?

Så här lyder texten på de aktuella ställena:

»1889. Juni: Första satsen till en *stråkkvartett*. A-moll. Ganska dålig tror jag.» Och som allra sista punkt i dagboken: »1892. Stråkkvartett, G-dur, påbörjad i April. Få se, om och när den blir färdig.»

Att Poco Allegretto skulle vara en senare fortsättning på a-mollkvartetten från 1889 förefaller uteslutet, däremot kan det givetvis röra sig om ett tredje kvartettförsök från tidiga år. Allra helst vill man dock i den aktuella skissen se den 1892 började G-durkvartetten. Tonspråk, piktur och satskaraktär talar för en sådan möjlighet.³

Larghetto A-dur

Av alla Stenhammars ofullbordade kvartettsatser är ett Larghetto i A-dur den mest omfattande: det är inte osannolikt att den rent av med några kompletteringar i slutet skulle kunna sättas i stånd för

³ Dagboksmaterialet framtvingar en mindre korrigering av ett påstående i den första av mina studier över kammarmusikverken. Jag hade skrivit att Stenhammar med undantag för d-mollkvartetten från 1916 komponerade hela sin kammarmusikproduktion direkt för Aulinkvartetten. Eftersom Stenhammar debuterade som kammarmusikspelare med ensemblen redan i febr. 1892 skulle visserligen G-durskissen falla inom den angivna ramen. Det gör däremot inte den nämnda a-mollkvartetten. Stenhammar var tidigare ute med sitt intresse för kvartettformen (se STM 1952, s. 30). — Denna korrigering måste också gälla den enligt dagboken 1891 komponerade Ess-dursatsen för pianokvartett. Det odaterade partituret hade av mig placerats »sannolikt vid 1890-talets mitt» (se STM 1953, s. 25). — Så vanlig som stråkkvartettformen är finns det ingen anledning att fördjupa sig i frågan varifrån impulsen till den planlagda a-mollkvartetten kom. Det kan i detta sammanhang dock nämnas — utan att jag härmed avser att binda samman de båda data — att det i kvarlåtenskapen efter Helga Stenhammar också fanns en samling verk och skisser av den tidigt bortgångne Per-Ulrik Stenhammar (död 1874), däribland en *violkvartett No 3*, komponerad i juni 1866. Verket har fyra satser — Allegro, Arioso, Larghetto, Con moto (med triodel) och Finale. Presto — och är hållet i en stil lik så många andra mindre betydande kammarmusikkompositioner vid denna tid: med rötter huvudsakligast i Mozart och Mendelssohn.



Exempel 2

ett framförande. Vad som då framförallt stimulerar fantasin är att satsen konstnärligt står på ett så högt plan.

Handskriftsläget är detta:

Det samlade antalet sidor är 7, varav en är skriven i notbläck (identisk med notex. 2), de övriga i blyerts. Kronologien mellan skissens tre moment är lätt att fastställa. Tidigast är en ensam sida, som inleds av 18 takter gemensamma med notex. 2. Därefter utvecklas satsen vidare i fri sekvensteknik i 7 takter men avbrytes, och i stället har tonsättaren mera osammanhängande noterat vissa fortspinning- och variationsmöjligheter (däribland de i bläckskriften följande 9 takterna). Det är f. ö. inte svårt att tänka sig vilket skäl som Stenhammar hade för sin refusering: han kommer i denna första version alltför snabbt upp till kulmen, men får i en i skissmoment 2 antydd reprisdel åter bruk för några av dessa takter. — Av de båda övriga noteringarna på denna sida förkastar Stenhammar några enkla trioltakter, men gör i den kommande skissen däremot bruk av ett kort moment (8 takter), där inledningsmotivets fjärdedelar lösts upp i åttondelar.

Satsen har på detta blad tempobeteckningen *Andante*, som ursprungligen också stod över skissen nr 2, här dock överstruket och ersatt av *Larghetto*.

Detta andra skissmoment är det som är så omfångsrikt: 5 sidor med en utskrift som når ett stycke in i en reprisdel. Mera i detalj rör det sig i detta A-dur-larghetto om en ganska sammansatt formuppbyggnad. Satsen har en expositionsdel — s. 1 och 2 —, en genomföringsdel — s. 3 och 4 — och en påbörjad reprisdel — s. 5. Det komplicerade ligger i första hand i genomföringens motiviska enhetlighet och gruppmässiga indelning, som kan föra tankarna till en i sonatformen inbyggd variationssats.

Den tredje skissdelen är renskriften i notbläck som avtryckts som ex. 2. Den omfattar huvudtemamomentet och början av den följande överledningen.

Så till dateringen. På goda grunder kan man anta att satsen är komponerad 1910 eller något tidigare. Dels har vi på baksidan av s. 2 i den stora skissen ett utkast till finalen i C-durserenaden (se vidare denna artikel s. 368), som ju skrevs på Vestanå i juli 1910, dels har vi på baksidan av den första kortfattade *Larghetto*-skissen ett utkast till den sentimentala romansen i A-dur, som också den daterats till 1910. Slutet av detta utkast står f. ö. överst på s. 1 i den stora *Larghetto*-skissen.

Men även utan dessa indirekta anvisningar skulle man av satsstrukturen komma till ett liknande resultat. Det finns nämligen moment i Larghettot (framförallt överst på s. 2 i stora skissen), som med sin arpeggioteknik för tanken till variationsfinalen i a-mollkvartetten från 1909, och detta är en teknik som vi varken möter tidigare eller senare i Stenhammars kammarmusikproduktion.

Tänkbart är rent av att man kan datera Larghetto-skisserna tillbaka till tiden före fullbordandet av den fjärde kvartetten. Vad som skulle tala för detta, är att stråkkvartettekniken i C-durserenaden ju är så olik a-mollkvartettens, ett förhållande som bl. a. kan sättas i samband med Stenhammars på hösten 1909 påbörjade Bellermannstudier.⁴

Anmärkningsvärt är f. ö. att violinromansen i skissen uppträder i en gestalt som mycket väl kan vara kvartettsats. Liksom Larghettot går den dessutom i A-dur. Skulle detta kunna tolkas så, att båda dessa A-durskisser ursprungligen var tänkta som långsam sats i en stråkkvartett? Men i så fall i vilken? I a-mollkvartetten, vars adagio fullbordades redan 1907, i C-durserenaden i stället för ballatan eller i en planerad kvartett som endast kom att omfatta dessa båda korta moment?

Om allt detta vet vi ingenting. Säkert är emellertid att Larghettots tillkomst ligger i närheten av a-mollkvartetten och C-durserenaden.

Vivace C-dur

Den här aktuella satsen, som finns i fullbordat skick och utskriven i notbläck på två system, är daterad Vestanå den 3 augusti 1910 — alltså kort efter tillkomsten av C-durserenaden — och utgör den första sidan av ett ark som i övrigt upptar blyerts- och bläckskisser till ytterligare två till karaktären närbesläktade och odaterade satser (se ex. 3, där a är hämtat ur vivacet, b ur skissen nr 2). Om det för oss aktuella vivacet uppenbarligen är komponerat för stråkkvartett, där fyrstämigheten dock inte sätter in förrän i och med triodelen, torde Stenhammar åtminstone i den första av de nyssnämnda skisserna ha tänkt sig ett annat medium, eftersom andrastämman där ligger i violaläge.

Det mest anmärkningsvärda med dessa tre satser är att de samtliga verkar att vara stiliserade polskor. Något nytt stoff utöver det jag lämnade i samband med analysen av C-durserenaden i studien »Sten-



Exempel 3 a



Exempel 3 b

hammar och kammarmusiken. III.» (STM 1953⁵) har inte framkommit, men det bör påpekas att det på flera ställen i det nu samlade skissmaterialet finns småidéer nertecknade som är av liknande karaktär, även om tankarna väl oftast går till menuetten som förebild. Jag har i min tidigare framställning sökt kombinera den överraskande enhetliga polskakaraktären i dessa skisser med ett ev. inflytande från Chopins mazurkor. Här öppnar sig alltså en annan möjlighet: inspirationen från den wienklassiska stråkkvartettens menuettsatser och de klassicistisk-romantiska varianterna av dessa.

Allegro grazioso D-dur

Skissen finns i tre sinsemellan kronologiskt svårbestämbara versioner: en första mycket kort i notbläck omfattande 17 takter, varav endast 11 är fullständigt utskrivna, en andra i blyerts, som motsvarar notex. 4, och slutligen en tredje ytterst svårtydd helsida i svag blyerts, till skillnad från de båda övriga skrivna endast över två system. Om nr 1 och nr 2 sammanfaller — så långt som den första skissen nu räcker — så är utvecklingen av satsen i version 3 en annan.

Att döma av vissa läsbara moment i denna tredje version skulle Allegro grazioso ha blivit en scherzosats med triodel. Det bör kanske också betonas, att det är dessa tydbara avsnitt som motiverar att satsen tagits med i detta sammanhang. Om de båda första skisserna, som ju framgår av citatet, är trestämmiga, är nämligen »triodelen»

fyrstämig. (Att även den trestämigt noterade delen var tänkt för kvartett är dock inte uteslutet.)

Det är emellertid på det stilistiska planet som denna satsskiss är intressant och motiverar det omfångsrika notcitatet.

Intervallmässigt sett — vertikalt eller horisontalt — erbjuder ju det första avsnittet (t. o. m. takt 11) inga överraskningar, och räknar man med att allegrot är komponerat på 1910-talet (jag återkommer strax till att så sannolikt är fallet), så finns det vid en jämförelse med andra Stenhammarverk från denna tid ju heller inget anmärkningsvärt i det andra momentet (de 9 följande takterna med åttondelsrörelser). Det ovanliga ligger i det första avsnittets taktartsväxlingar — den är verkligen mycket sällsynt hos Stenhammar: i skiss 1 och 2 $3/4$, $4/4$, $3/4$, $4/4$, $3/4$ (tre gånger), $4/4$, $5/4$, $3/4$ (därefter ingen växling), i skiss 3 $7/4$ (2 ggr), $6/4$, $7/4$, $5/4$ och $6/4$.

Ett annat för Stenhammar mindre vanligt men långt ifrån unikt moment är de 13 sista takterna i skiss 2, av dessa i synnerhet de tre första: det gäller då dels ackordiken, dels också här polyrytmiken (växlingen mellan 3- och 2-takt i olika samtidiga kombinationer; se klamrarna).

Framförallt i ett av Stenhammars kammarmusikverk finner man sådana »djärvheter» — de täta taktartsväxlingarna, den friare ackordiken, den skarpa växlingen mellan ibland nästan aforistiskt knappa formuleringar — nämligen i d-mollkvartetten (nr 6, komp. 1916), och där, när det gäller det rytmiska, i synnerhet i scherzot, den andra satsen.

Detta hjälper oss ett stycke på väg. Scherzo i d-mollkvartetten går i B-dur, men i och för sig ligger det ju nära till hands att en kompositör med Stenhammars klassicistiska inriktning också skulle ha kunnat välja D-dur. Möjligheten står öppen att Allegro grazioso-skissen är ett första scherzoförsök till den sista Stenhammarkvartetten, ett antagande som stöds av version 1, vars bläckpiktur är mycket lik de bevarade skisserna till verkets final.

Men här som på så många andra punkter i denna framställning rör det sig dock bara om ett antagande.

De satser som jag hittills behandlat har alla en sak gemensamt: vi vet inte exakt när de komponerats och för vilket verksammanhang. Man skulle om de återstående skisserna kunna säga, att perspektivet där är det motsatta: vi vet både tidpunkt och funktion, och den kunskap vi får genom dem rör i första hand ett par av de fullbordade

(Allegro grazioso)

(dolce)

(dolce)

Exempel 4

kvartetternas tillkomsthistoria. Intressantast i gruppen är utan tvekan de inblickar vi får i tillkomsten av C-durkvartetten nr 1.

Skisserna till stråkkvartetten C-dur nr 1

Sammanlagt omfattar materialet, som är från sommaren 1894, hela 56 sidor. Att i detalj redogöra för dess utseende skulle föra för långt. Ett par problem vill jag emellertid ta upp.

Det kan då till en början konstateras att av *första satsen* finns en fullständig notbläckskiss, på några ställen skriven över blyertsnoteringar och med ett stort antal överstrykningar. Några av dessa är av ganska betydande intresse: dels visar de att den aktuella skissen troligen är den första mera detaljerade nerskrivningen och att Stenhammar långt ifrån hade klart för sig hur han i synnerhet i överledningsmomenten skulle gestalta sitt material, dels visar den — på en särskild punkt — att han inte heller hade det storformella förloppet genomtänkt. Det ställe jag avser är slutet på expositionen, s. 4—6 i skissen. Enligt den första överstrukna versionen hade Stenhammar tydligen avsett att sluta denna del av satsen omedelbart efter sidotemat, endast med tillägg av 4 passageartade kadenstakter (i det tryckta partituret efter t. 51). Han hade också tänkt att enligt wienklassiskt manér sätta repristecken för expositionen. Den andra versionen är något längre: den omfattar 9 takter och innebär musikaliskt att han efter ett par kraftfulla ackordtakter inför ett synkoperat motiv (möjligen härlett ur sidotemat) som får bilda en inte helt frilagd men dock mera pregnant avslutning. Först sedan han sökt kombinera detta nya uppslag med några taktars drill- och passageverk, när han fram till den idé som skulle bli den slutgiltiga: ett griegskt klingande triolmotiv. Också här arbetar han sig fram genom flera versioner: först tredje gången finner han epilogens slutgiltiga form. Och sätter även nu repristecken! Vi har alltså kunnat följa denna process genom sex olika faser.

Också kvartettens *andra sats* — ett Mesto i f-moll (överstruket i skissen först Larghetto, sedan Lento) — finns i fullständigt skick, om än med vissa avvikelser: det gäller framförallt att 32-delsskalorna på det mellersta systemblocket på s. 13 i det tryckta partituret inte finns med.

Fullständigt notbläckpartitur finns också till kvartettens *tredje sats*, daterad Bergvik den 7 sept. 1894. Versionen motsvarar — så när som på några mindre stämomläggningar — den tryckta satsen. (På nedre halvan av s. 4. har Stenhammar i blyerts skrivit ner Frödings

Fylgia, vilket möjligen kan hjälpa oss till en mera exakt datering av sången; i den inte särskilt tillförlitliga kompositionsförteckningen i Tre festkonserter⁶ står noterat »Bergvik, början av 1890-talet[?]».)

Det mest skrymmande materialet gäller finalen: det omfattar 18 1/2 skissidor i blyerts och bläck och 12 sidor renskrift i bläck. Slutdateringen för satsen och verket är september 1894.

Givetvis finns också här detaljer som visar på en viss kamp med materialet, det väsentligaste är emellertid att ett par av sidorna upp-tar fragment av två hittills okända kvartettsatser. På ytterligare några sidor finns ännu en okänd sats nertecknad. Det är alltså nödvändigt att vi här gör halt.

I skisserna till denna C-durkvartett finns det en genomgående paginering: sidorna 1—14 omfattar första satsen, sidorna 15—19 andra satsen, sidorna 20—25 skulle ha gällt sats 3. Den sats det här var frågan om är emellertid inte den slutgiltiga — vilken är renskriven på ett fristående ark med 28-system (de andra däremot på 24-system) — utan en helt annan, av vilken det endast finns kvar en förstasida (nr 20) och de 7 sluttakterna som står på samma sida som finalens början (nr 25). Så mycket återstår likväl att man kan få en aning om musiken.

Liksom den slutgiltiga tredje satsen går också denna i C-dur och har intermezzokaraktär: tempobeteckningen är *Allegretto tranquillo* (den tryckta satsen har *Molto tranquillo e comodo*). Som framgår av notex. 5 a, som upptar inledningstakterna, hade satsen en enkel kantabel prägel med ett likaså konstlöst ackompanjemang. Tonen tycks mig mera allmänt tyskt romantisk (Schubert, Mendelssohn, Brahms) än nordisk.

Går vi så vidare till finalskisserna hittar vi där överkorsade början av ytterligare två satser. Den ena av dessa är ett *adagio* i Ass-dur med endast 20 tydbara takter. Den andra är också mycket kort: den omfattar i renskrift endast 37 takter, har beteckningen *Assai vivace, quasi Presto*, går i 3/8, är tecknad i C-dur men klingar egentligen i f-moll. Början av de båda satserna återfinns i notex. 5 b och c.

Det är troligt att vi här står inför resterna av en planläggning av C-durkvartetten, som bortsett från första satsen, skulle ha sett ganska annorlunda ut. Ass-duradagiot skulle ha varit den ursprungliga andra, långsamma satsen, Allegrettot är ju bevisligen en första version av tredje satsen, och nog ligger det nära till hands att i Assai vivace se

⁶ Tre festkonserter till firande av Wilhelm Stenhammars minne den 23—27 april 1928, s. 12—17.



Exempel 5 a—c

ett första finalförsök. Det är inte bara denna grovsortering efter satskaraktär som talar för att även Assai vivace skulle ha haft sin plats i satscykeln. Är det inte ganska bestickande att också den slutgiltiga finalen har samma harmoniska egenhet som fragmentet: alltså att vara skriven i C-dur men i ett långt avsnitt i början i huvudsak röra sig inom f-moll?

I stort skulle alltså denna ev. första planläggning i varje fall ha haft samma harmoniska grundriktning som den slutgiltiga versionen: (C-dur — Ass-dur (i sista versionen f-moll) — C-dur — C-dur/f-moll.)

C-durkvartetten var Stenhammars första verkligt ambitiösa arbete med stråckkvartettformen. Kanske är det därför som han här — som det tycks — har måst skriva upp sig till en viss satsteknisk nivå, men också »söka sig själv» i det nya mediet.

Så kan man tolka det bevarade materialet.

»Försök till final i f-moll»

Om placeringen av den tvåsidiga blyertsskiss — med en effektivt utraderad tredje sida — som det här gäller behöver det inte råda någon som helst tvekan. Överst på papperet står nämligen:

- »Quartett 1. Allegro con brio, F-moll
2. Adagio, A-dur
3. Scherzo, Presto, F-dur
4. Försök till Final i F-moll.»⁷

Därtill äger vi en exakt datering på skissen: i högra övre hörnet står det »9 juli 1904».

Vi står alltså här inför ett försök från Stenhammars sida att återuppväcka den refuserade ursprungliga tredje kvartetten, som komponerades troligen 1897 och fördes till dopet av Aulinkkvartetten den 21 febr. året därpå. Det var detta verk som utlöste Peterson-Bergers reflektioner kring stråckkvartettens omöjlighet för ett nationellt nordiskt tonspråk, men intressantare ur karaktäriserings- och värderingssynpunkt är Adolf Lindgrens Aftonbladsrecension (den 22. 2. 1898). Stenhammar har, skriver han, »i sin f-mollkvartett återgått till den mera populära hållningen i sin allra första, ja, till en ännu populärare, ty man märker där — liksom ej sällan hos exempelvis Dvořák — ett flyktigt arbete med stundom nästan operamässiga melodier, lagda bredvid hvarandra. — — — För sin del tror icke anmälaren på någon särskild 'kvartettstil' och finner, att äfven nämnda sätt kan ha sitt berättigande, förutsatt att icke satsen blir alltför styckad, hvilket föreföll vara fallet i adagiot.»⁸

Stenhammar drog inte omedelbart tillbaka sin kvartett. Den 17 mars samma år spelades den i Mazerska sällskapet och i maj 1899 i Köpenhamn. Det heter i ett brev som Stenhammar skrev till sin hustru (Köpenhamn den 14. 5. 1899):

»I fredags afton hade vi alltså vår Stenhammarafton i en tråkig och illa luktande lokal, Axel Gade med kolleger spelade min kvartett nr 3 med den dåliga finalen — jag var rätt missnöjd att det icke var nr 2 i stället, emellertid gjorde den större lycka än jag antar att den andra hade gjort.»

Men nu till skissen.

Också här rör det sig om en sonatsats. Huvudtemaavsnittet är fullt utskrivet, ett större överledningsmoment likaså (proportionerna är resp. 38 och 40 takter), sidotemat är endast antytt. Av den uttrade tredje sidan kan man utläsa så mycket som att överledningsmaterialet var tänkt spela en framträdande plats i genomföringens början.

⁷ Dessa beteckningar avviker något från originalpartiturets som för de tre första satserna är: Allegro — Adagio. Con intimissimo sentimento, poco Scherzando och Allegro giocoso.

⁸ F-mollkvartetten behandlas i STM 1953, s. 8—13 och s. 40—42.



Exempel 6

Även om Stenhammar i sin skiss bibehåller den klassicistiska — och schubertska — karaktären från den första finalen, så är ansatserna denna gång större (se ex. 6; finstilt därunder början av den ursprungliga finalen). Prägeln av yttersats är påfallande. Man kan också lägga märke till att tonfallen blivit mera personliga, bl. a. genom de hos Stenhammar synnerligen vanliga anapest- och daktylrytmerna (se klammer)⁹ och förkärleken för att i fyrstämmig sats laborera med dubblade terser, var och en i sammanträngt läge (enligt den i ex. 6 med + noterade mallen).

På den fjärde arksidan finns en odeciderad, klassicistisk adagioidé för kvartett: en vandrande rörelse från cello successivt upp till förstaviolin.

C-durserenaden (kvartett nr 5), sats IV

Den skiss-sida det här gäller har jag redan nämnt i Larghetto-avsnittet, nämligen Stenhammars schematiska uppställning av huvudtemats fuga-exposition och genomföring i C-durserenadens final. Man skulle kunna karaktärisera den som en testning av temats polyfona möjligheter. Något nytt stoff ger den inte — utöver det bidrag vi får till de sparsamma informationerna om Stenhammars kompositoriska arbetssätt.

Bedömning

Vad säger nu dessa skisser?

Jag tror att man måste vara mycket försiktig med att dra alltför vittgående slutsatser.

Till de säkra punkterna hör givetvis att de med skärpa understryker den centrala roll — man skulle nu nästan kunna säga huvud-

roll — som stråkkvartettformen spelar i Stenhammars utveckling som tonsättare. Till de tidigare sju kända kvartetterna och till polskaskisserna från sommaren 1910 har kommit två endast påbörjade ungdomsverk, en refuserad, sannolikt första planläggning av stråkkvartetten i C-dur nr 1, ett försök att rädda den misslyckade f-mollkvartetten och därtill flera skisserade enskilda satser från olika år. Vi skulle till allt detta också kunna lägga, att Stenhammar i ett par brev från 1920-talets mitt, ställde till Sven Kjellström och Leif G. Bratt, nämner möjligheten av ännu ett verk — låt vara att dessa rader kanske mer har karaktären av engagerad artighet än av direkta löften.¹⁰ Stenhammar var ju under dessa år redan så ålderdomsmärkt att han mer eller mindre upphört med att målmedvetet komponera.

Skissmaterialet ger emellertid anledning också till en del andra reflektioner och iakttagelser.

Hos många tonsättare — liksom hos författare och målare/skulptörer — spelar ju skissen inte sällan rollen av experimentforum. Så är som vi sett inte fallet med Stenhammar, möjligen med undantag för Allegro grazioso. Tvärtom tycks det vara så att skisserna oftast representerar två andra inbördes besläktade kategorier: dels idéer som han visserligen snabbt kastat ner på papperet men som han själv inte trott på för vidare utformning, dels större satsmoment — t. ex. A-durlarghettot och återigen Allegro grazioso — vilkas funktion närmast tycks kunna beskrivas som en kompositorisk ansatsbana, som en etyd för en tonsättare som genom de långa avbrotten i det skapande arbetet under konsertsäsongerna måste skriva upp sig till sin rätta konstnärliga nivå.

En bedömning utifrån av det refuserade materialet är givetvis svårt att göra: oftast kan naturligtvis endast tonsättaren själv läsa det mellan tonerna som i en slutgiltig utformning skulle ha kommit att stå där. En åsikt kan forskaren däremot ha inför de mera utförda sats-

¹⁰ Brevet till Kjellström är daterat Göteborg den 23. 5. 1923 och lyder på det aktuella stället, »Det skulle bereda mig en mycket stor glädje om du vid tillfälle vill spela en kvartett af mig i Göteborg. I så fall kanske helst A-mollkvartetten, som ej är spelad här på åtskilliga år — jag skulle gissa bortåt 10. De båda sista är ju senare och mera spelade här. De äro väl också de bättre kvartetterna. Dock inte så bra, att jag inte gärna skulle vilja pröfva mig på ännu en gång. Skulle du i så fall vilja föra nr 7 till dopet, vore det mig en stor glädje.» — Brevet till Bratt — en tid kompositionselev till Stenhammar och son till den i sekelskiftets konstnärskretsar så uppburna Olga Bratt, Helga Stenhammars syster (se vidare Sohlmans lexikon) — är från Mösseberg den 12. 6. 1925: » — — jag skulle ha god lust att försöka plita hop en ny snäll och lätt kvartett åt dina mindre försigkomna pojkar, det skulle vara ett trevligt sommargöra. — — » Raderna syftar på att Bratt vid denna tid var verksam som musiklärare i Malmberget och där bl. a. instruerade en amatörensemble.

skisserna. Det är — enligt min mening — då ganska tydligt att i varje fall A-durlarghettot hade varit värt att fullbordas, medan huvudparten av de övriga skisserna pekar i samma riktning som en del andra uppslag, t. ex. den ganska omfattande samlingen romansförsök, nämligen att Stenhammar hade mycket lätt att »ramla ner» i ett allmänromantiskt, klassicistiskt färgat manér, vars främsta kännetecken är en jämn taktmässig rytm och en överraskande ren diatonik. Men — som inte sällan är fallet i allt konstnärligt skapande — kunde likartade uppslag i inspirerade ögonblick adlas till djupt personliga och meningsfulla idéer. Diatoniken och treklangsstrukturen är hos Stenhammar inte bara konvention, den representerar i spänningsfyllda ögonblick hans bidrag till lösningen av den komplicerade senromantiska harmoniken och melodiken, alltså inte en vidare utveckling i tonartsupplösande riktning utan ett kraftfullt ord för restaurationen av treklangen.

Tydligare än i ett överstruket C-durmoment i Larghetto-satsen kan man inte tänka sig detta exemplifierat. Se ex. 7.



Exempel 7

Två frågor som man automatiskt ställer sig inför ett skissmaterial är: Säger det något om konstnärens, författarens eller tonsättarens arbetsmetod? Och öppnar det — om än bara på glänt — dörren till inspirationens och skaparvåndans hemligaste kamrar?

Skissanalys och skisstolkning har ju framförallt under de senaste decennierna odlats med stor framgång inom några av de estetiska vetenskaperna, inte minst i vårt land. Jag behöver här bara erinra om Ragnar Josephsons och Erik Blombergs arbeten inom konsthistorien och om de resultat som Birger Sjöberg-forskningen kommit till. Inom musiken saknar vi slagkraftiga paralleller — om vi undantar det välkända och helt unika och fascinerande material som rör Beethoven. Ett av skälen kan vara att den musikaliska skissen till skillnad från den snabbt nerkastade teckningen eller målningen så sällan äger sitt egna skönhetsvärde och att därför så litet funnits värt att bevara, och kanske är det också svårare att med tonerna som objekt nå verklig konkretion i iakttagelsen av ett endast antytt sammanhang — de är



Exempel 8

ju inte på samma sätt som orden och bilderna innehållsladdade — och att därur kunna dra intressanta och betydelsefulla slutsatser.

Under alla omständigheter motsäger inte de resultat som vi kan få fram ur Stenhammars kammarmusiksskisser en sådan bedömning. Stenhammar tänkte mycket före och under komponerandet, han raderade mycket, han spelade under arbetet ytterst sällan på flygeln. Så mycket vet vi om hans arbetsmetod, men knappast mer. Det är ingen kunskap som vi primärt fått fram ur skissmaterialet. Och om själva skaparstunderna säger det oss ännu mindre — med ett enda undantag. Det gäller några sidor som, utan tvekan, återuppväcker för oss ett sällsynt inspirerat ögonblick, då mångfalden av idéer för att överhuvudtaget hinna fångas tvingade tonsättaren till en pilsnabb och bara grovt antydande nerskrift.

Vi har materialet — i facsimil — i ex. 8, den första av tre sidor som upptar en, om den slutgiltiga satsen hade förblivit okänd, knappt tydbar notering av finalen i d-mollkvartetten op. 35, Stenhammars sista fullbordade kammarmusikverk från sensommaren 1916.

För den som känner musikens definitiva formulering — ett Presto med en för Stenhammar ovanligt blockmässig enhetlighet och intensitet — behövs däremot få kommentarer, sidan talar för sig själv: passagerna som bara blivit en rad punkter eller ett vågigt, fallande streck, den knappt ens antydda harmoniken och stämfördelningen, alla de bortglömda, »onödiga» staplarna, Prestissimo, i stället för som senare »bara» Presto etc. Vänder vi sidan möter oss på uppslaget en liknande bild: taktstreck som i det uppdrivna tempot inte träffar två utan fyra system, några isolerade ackordgrupper, några paustecken, några fermater.

Gör vi en metodisk analys av sidorna, visar det sig att det som här nertecknats — med några få detaljavvikelser — steg för steg motsvarar alla de väsentligaste motiven i satsen, lika så de flesta för formutvecklingen avgörande punkterna, t. ex. bytena från triolgrupper till jämna åttondelar, ackordslutet med treklanger och uppbyggnaden av den näst sista ostinatoepisoden (i partituret mellan siffrorna 19 och 21) med en första ensam stäminsats, en andra i terser, en tredje i sextföljder.

Detta exempel är kanske inte unikt bland bevarade svenska skisser, men det är med säkerhet ett av de få som med all önskvärd grafisk konkretion berättar för oss om ett av dessa »odödliga ögonblick» i en konstnärs liv, då inte bara de tematiska uppslagen till en snillrik sats föds inom honom, utan också *helhetsvisionen*.

ZUSAMMENFASSUNG

Für Wilhelm Stenhammar — einen der bedeutendsten späromantischen Tonsetzern in Schweden — war das Streichquartett die vielleicht wichtigste Ausdrucksform. Er ging hierbei nicht nur von dem Wienerklassizismus und der deutschen Romantik aus, sondern auch von einer, obwohl spröden, schwedischen Tradition mit Franz Berwald als dem wichtigsten Vorgänger. Stenhammars Produktion von Streichquartetten umfasst 7 vollendete Werke (von denen eins refusierte wurde), die zwischen 1894 und 1916 komponiert wurden. Die zentrale Rolle des Streichquartetts in der kompositorischen Tätigkeit Stenhammars wird noch mehr von der verhältnismässig grossen Anzahl von Skizzen betont. Diese Skizzen werden hier beschrieben. Der Artikel kann als ein spätes Komplement zu des Verfassers Studie »Wilhelm Stenhammar och kammarmusiken» (eingeführt in Svensk tidskrift för musikforskning 1952/3; mit Zusammenfassung) angesehen werden.