

STM 1953

Wilhelm Stenhammar och kammarmusiken

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 STENHAMMAR OCH KAMMARMUSIKEN

AV BO WALLNER

II¹

KAMMARMUSIKALISK DEBATT

WILHELM STENHAMMARS kammarmusikproduktion är en unik företeelse i svensk tonkonst decennierna kring sekelskiftet. Man måste gå tillbaka i tiden ända till Ludvig Norman och framåt i tiden ända till Hilding Rosenberg och ännu yngre tonsättare för att finna något som kan jämföras därmed ur såväl kvalitativ som kvantitativ synpunkt. Det var de sju stråkkvartetterna som skapade denna särställning: varken hos Andreas Hallén eller Emil Sjögren, varken hos Wilhelm Peterson-Berger, Hugo Alfvén eller någon annan av de mera betydande svenska tonsättarna vid denna tid är nämligen stråkkvartetten företrädd, inte ens med ett enstaka verk.²

De skilda intresseriktningar som här framträder kräver dock en rikare belysning än bara en enkel uppräkningslista: det gäller motiven inte bara för Stenhammars stora kammarmusikintresse — jag har ju i förra kapitlet av denna studie endast till en del berört dessa — utan också för de olika estetiska värderingsnormer, på vilka man grundade sina ställningstaganden inom den motsatta, i övrigt minst av allt enhetliga gruppen av tonsättare.

Kring de båda »partierna» fylkar sig musiker och musikskriftställare, som ger bilden av sekelskiftets kammarmusikodling en rikare, mera nyanserad färgskala.

UTVECKLINGSTRO OCH NATIONALISM. WILHELM PETERSON-BERGER

Låt vår första uppgift bli att utreda frågan varför stråkkvartetten vid sekelskiftet i så hög grad låg utanför tonsättarnas intressesfär. Det vore naturligt om den samtida litteraturen om Stenhammar skulle innehålla viktiga bidrag till kännedomen härom. Så är också fallet.

¹ Första delen av denna studie — Konsertverksamheten. Samarbetet med Tor Aulin — publicerades i STM 1952, s. 28—59.

² Bland samtida stråkkvartettkomponister kan nämnas Valborg Aulin, Knut Andersson, Elfrida Andrée och Richard Olsson; Knut Bäck har skrivit en stråkkvintett. Med undantag för Andrée förekommer samtliga dessa namn på Aulinkvartettens repertoarlista: de åsyftade verken har dock endast spelats någon enstaka

En karakteristisk bedömning av Stenhammars verk möter vi i en kort studie av Tobias Norlind, publicerad i tidskriften *Die Musik* (1903/04).¹ Det heter där bl. a.: »Stenhammar hat uns schon eine Reihe bedeutender Werke im grossen Stil geschenkt, die alle eine ausgeprägte Individualität zeigen.» Norlind syftar här på den första pianokonserten, på utställningskantaten från 1897, musikdramerna »Gildet på Solhaug» och »Tirfing» och på den då nyskrivna första symfonin. Författaren fortsätter emellertid:

Seine Romanzen und Gesänge scheinen mir jedoch sein rechtes und eigenes Gebiet zu sein. In den grösseren Werken werden oft die klaren und durchsichtigen Stellen von grübelnden, nebelhaften Stimmungsbildern getrübt. Die so oft zu gelehrt wirkende kontrapunktische Durcharbeitung bedingt ein Stillstehen im Fluss der Motivenentwicklung.

Norlind uppehåller sig sedan helt kort vid två citerade stenhammarvisor, »Irmelin Rose» och »Ingalill», vilka han tycker äger något av den svenska folkvisans enkla men fulltoniga skönhet och nämner slutligen den enligt hans mening betydligt mindre representativa pianomusiken (»... wird auf diesem Gebiet von Emil Sjögren übertroffen»). Stenhammar hade vid denna tid komponerat fyra stråkkvartetter och en violinsonat. Intet av dessa verk nämns.

Man möter i denna artikel karakteristiker och omdömen, som i åtskilliga varianter återfinnes både i den tidigare och den senare stenhammarlitteraturen, när instrumentalmusiken förs på tal:² »grübelnde,

gång. — I en något yngre grupp tonsättare odlades däremot stråkkvartetten, om än endast sporadiskt: jag sätter här gränsen till 1920, ett årtal som ungefär sammanfaller dels med Stenhammars sista produktiva år, dels med Hilding Rosenbergs och därmed den moderna musikens framträdande. Av Kurt Atterberg finns två stråkkvartetter (op. 2, 1909 och op. 11, 1916), av Ture Rangström »Ein Nachtstück in E T A Hoffmanns Manier (1909), av Henning Mankell och Otto Olsson vardera två kvartetter (ciss-moll, op. 21, 1914 och f-moll, op. 48, 1919; båda i G-dur, odaterade men sannolikt från seklets första decennium). Den tonsättare i ålder mellan Stenhammar och Rosenberg, som flitigast sysselsatt sig med kammarmusik är Edvin Kallstenius. Han skrev åren efter sekelskiftet två sedermera refuserade kvartetter: 1914 kom hans ibland uppförda c-mollkvartett op. 14. Kallstenius' övriga kammarmusikproduktion tillhör 1920—50-talen.

¹ Häfte 9, s. 193 ff.

² Det skulle föra för långt att ge en t. o. m. endast summarisk överblick av denna litteratur. Två kompletterande exempel vill jag dock meddela. Olallo Morales betonar i sin nekrolog (Göteborgs nations skriftserie V Upps. 1928, s. 7 ff) universaliteten i Stenhammars gärning, men också det intellektuellt bundna. Han kommenterar kvartetterna i följande ordalag: »I svärmodigt grubbel lyssnar han till de inre rösterna, som ofta ovilligt yppa sina hemligheter, och frambar sina tankar i ett komplicerat tonspråk.» I Albert Spitzers nekrolog i *Ord och Bild* 1928, s. 28 ff heter det bl. a. på tal om Stenhammars senare, mera kontrapunktiskt utarbetade verk: »Men hade han ej dämt upp för det varma källsprånget i sitt väsen, och kan en konstnär göra detta utan att det hämmar sig? eller — var det kanske så att ju högre han

nebelhafte Stimmungsbilder — — — oft zu gelehrt wirkende kontrapunktische Durcharbeitung — — — ein Stillstehen im Fluss der Motivenentwicklung.» Vanligt är också att man — liksom Norlind — avstår från konkret exemplifiering. Instrumentalverken tas alla över en kam.

Som vi skall se kunde kritiken ibland rikta sig också mot stråkkvartettformen som sådan. Man synes på sina håll i kvartettsskrivandet ha sett en offergård åt ofruktbart teoretiserande, en svaghet för lärda men så litet spontana, så otidsenliga mödor. Detta sätt att värdera grundade sig på två, oftast underförstådda, premisser av omisskännlig tidsprägel: I den ena hävdas det, att folkvisan med sin strofiska melodik och sin nationella särprägel borde vara förebilden för varje svensk tonsättare, i romanser likaväl som i instrumentalsatser. Den andra premissen står i samklang med ett evolutionistiskt tänkesätt. Två betydelsefulla sidor i Stenhammars kvartettstil stred mot dessa idéer, dels den med åren allt mer sinnrikt utarbetade satsen, dels det i åtskilliga verk markant klassicistiska, tillbakablickande draget.

I en Peterson-Bergerrecension (DN den 14 nov. 1896; sign. -t-) efter Aulinkkvartettens uruppförande av Stenhammars c-mollkvartett nr 2 op. 14 har denna motsättning fått en nästan dramatisk formulering.

»I dessa yttersta dagar», börjar P.-B. sin anmälan, som f. ö. hör till hans tidigaste om kammarmusik, »rasar uppe i tonkonstens ideella rymder en strid på lif och död. Det är den eviga kampen mellan gammalt och nytt — — — Det är äfven en strid mellan inspiration och reflektion. En ny tid, ett nytt släkte har ur sitt eget inres omedvetna djup mottagit inspirerade impulser till nya, högre konstideal, med hvilka de skola under kommande verldsepoker kunna fortsätta att skrida framåt enligt eviga utvecklingslagar.» Men »den gamla konsten» går inte sin förintelse frivilligt till mötes, fortsätter författaren, och med »den gamla konsten» menar han då den absoluta musiken och dess företrädare, framförallt Bach, Händel och wienklassikerna samt deras arvtagare, en Mendelssohn, en Schumann, en Brahms. I samma stund som de nya lärorna fått sin snillrike profet, heter det vidare, i samma stund kallar fienden samman sina trupper, »han (fienden) samlar sina bundsförvandter, menniskornas tröghet, sjelfbelåtenhet, likgiltighet, och försvarar sig hårdnackadt, och han får dervid en oväntad hjälp i reflektionen».

»Den gamla konsten» nådde, enligt P.-B., sin kulmen redan i och med Beethoven och borde nu ge vika »för en mera mångsidig och aktuell konst». Den kan inte fortfaara att vara det högsta och mest omfattande uttrycket för den nya tidens »egna konstnärliga och ideella sträfanden».

satte sitt mål, ju mer han fullkomnade sin konst, dess mer tynade hans fantasi, avtog hans melodiska ingivelse? Som Brandes sagt om Ibsen: 'Han har engang i Livets Kamp faaet en lyrisk Vinghest dræbt under sig'.

— Här avtecknar sig ju idén om allkonstverket i bakgrunden: hela P.-B:s sätt att resonera och värdera är f. ö. genomsyrat av wagnerska tankegångar. Vi behöva bara erinra oss Wagners ord (i »Das Kunstwerk der Zukunft»)¹ om Beethovens nionde symfoni, ord som knappast kan ha varit P.-B. obekanta och som ju har en viss aktualitet, när som här absolut musik och »idé»-musik ställs mot varandra.

Den »gamla konstens» ledare blir för den ungdomligt anstormande och ännu wagnerfrälste P.-B. självfallet Johannes Brahms,² och i Stenhammar ser han nu en svensk Brahms. Hans nya stråkkvartett klingar specifikt tysk, heter det, ja »den sysslar med Beethovens egna tankar och derjemte i än högre grad med Schumanns och Brahms' — — — Men Brahms är gammal och Stenhammar är ung. Det är pinsamt att se en grubblande och på all naivitet blottad ungdom, men den bilden sågo vi i går.» Tidigare i sin recension hade P.-B. formulerat följande sentens: »En konst der reflektionen dominerar, är ingen konst» (spärr. här). Och tillagt, inte utan en viss övermänniskoattityd: »Allt som verkligen imponerar på de upphöjaste och mest vidtskådande andar är städse framsprunget ur menniskonaturens omedvetna djup och kan imponera i den mån detta ursprung är synbart.»

P.-B. vet emellertid råd; och det är här som det nationella perspektivet kommer in:

Men ännu behöfver den absoluta musiken ej förtvifla. Om Tyskland som genom Beethoven bragt henne till fulländning har funnit en ny rikare konst och en ännu mer vidtfamnande uppgift för musiken (jämför Wagnercitatet ovan!), så finnes dock andra nationer, hvilka, genom att ingjuta sitt eget nationelt-personliga element i de allmängiltiga Beethovenska formerna, kunna förläna konstgenren aktuellt lif för ännu någon tid. Slaverna och skandinaverna har börjat att göra detta. Men ännu återstår mycket att uträtta i denna riktning, och de unga nordiska komponister, som komponera »absolut musik», borde der se sin väg utstakad.

Att P.-B. efterlyste en nationell ton i Stenhammars c-mollkvartett behöver inte särskilt påpekas.

Ett par besläktade problemställningar möter vi ett drygt år senare i P.-B:s recension av Stenhammars f-mollkvartett, den ursprungliga tredje, sedermera refuserade (DN 23 febr. 1898). En av dessa frågor

¹ Lpz 1850, s. 94.

² Vid samma konsert som Stenhammars c-mollkvartett uruppfördes spelades dels en Händelsvit, dels Brahms' violinsonat d-moll. — Den roll som P.-B. här tilldelar Brahms får inte tas som signifikativ för hans senare inställning till den tyske mästaren. I en artikel betitlad »Brahms och det nya Tyskland» (DN den 7. 5. 1933; omtryckt i essaysamlingen »Från utsiktstornet», Östersund 1951, s. 52) kallar han honom t. o. m. för »den försynta, fridsamma tyska folkvisans snillrikaste lärjunge, lovprisare och förklarare». I P.-B:s mun är detta högsta beröm. Författaren ställde sig ju däremot senare kritisk till Wagners musikdramer och skrifter.

kan sammanfattningsvis formuleras så här: kan man förena kvartettsatsens krav på motivisk genomarbetning av det tematiska stoffet med den nationella stilens krav på en närmast visartad melodik och en satsbyggnadens enkelhet? Och kan man förena den klassicistiska traditionsbundenhet som i allmänhet kännetecknar även de nya stråkkvartetterna med kravet på nationell egenart? P.-B. svarar för sin del nej: den nya stenhammarkvartetten är visserligen ledigt och kraftfullt gjord, men man måste beklaga att »ej den derpå använda energien och begåfningen kunnat få en för svensk tonkonst betydelsefullare form». (spärr. här).

Vilka kammarmusikaliska formgenrer var då utvecklingsdugliga och representativa ur nationell synvinkel? Jo, svarar P.-B.: violinsonaten — inte minst som den skulle återgå på den så värdefulla visan/romansen.¹ P.-B. nämner som utgångspunkt Södermans och Sjö-

¹ För Peterson-Berger var ju folkmusiken den grund på vilken allt äkta konstskapande skulle vila. Det är emellertid viktigt att lägga märke till de distinktioner beträffande folkmusiken som han gör. I en artikel i Vår Sång 1939 (omtryckt i »Från utsiktstornet», s. 164 ff) »Folkmusikens viktigaste roll» skriver han sålunda: »Med folkmusik förstå vi här huvudsakligen folkvisemelodier. Ehuru ingalunda satta i något högsäte stå de dock den s. k. konstmusiken närmare än den skräckinjugande massan av polskor som också kallas folkmusik och visserligen i enstaka fall höjer sig till en andlig nivå, ej alltför underlägsen den nämnda musikens, men som likväl här måste avskiljas såsom saknande nämnvärd förmåga att utöva något djupare inflytande på henne.» Följdriktigt ställer sig Peterson-Berger också kritisk i de fall där de folkmusikaliska instrumentalformerna upptagits och omsmälts i konstmusiken. Ett belysande exempel är hans anmälan av Knut Håkansson's Svensk svit (DN den 10. 5. 1925). Det heter där bl. a.: »Man har vid några tillfällen förut förvånats över denne tonsättares kameleontartade Proteusnatur och totala brist på själscentrum. Gårdagens opus visade honom från en ny sida: den lärde bondmusikanten, fader Bach kostymerad à la dalkarl, i skinnpäls, beckskor och rättarkrans, idisslande Sollerösdialekt! Om det ens varit fader Bach — nej, men det var en död, snustorr akademiprofessor av anno dazumal — den rena akademiska skråmusiken i dess mest renodlade form! Undertecknad förmådde ej avvakta finalen — en, enligt utsago fugerad(!) polska(!) — utan renoncerade gladeligen från den konserten obligatoriskt avslutande Beethovenkvartetten, och räddade min själsro och min sångmö till verkligt svenska, fridolinska landamärena.» Det kan nämnas att Knut Håkansson har publicerat en synnerligen initierad och sensibel artikel om svensk folkmusik (»Den svenska folktonen») i Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning den 19. 1. 1929.

I en artikelserie »Spelmanstävlingar» införd i Östersunds-Posten den 2. 7., 6. 7. och 16. 8. 1909 (omtryckt i »Från utsiktstornet», s. 129 ff) har Peterson-Berger närmare deklarerat sin inställning till den instrumentala folkmusiken och visar sig därvid ha förvånansvärt enkla och oinitierade synpunkter på låtarna. Bl. a. skriver han på tal om de äldre polskorna: »I början förhöll jag mig iakttagande och lät andra uttrycka sin beundran för alla dessa barbariskt klingande besynnerligheter, ständigt växlande dur- och mollters (eller mollters i övre och durturs i lägre oktaven av samma melodi), regellös höjning och sänkning av sexten o. s. v. — — — Gentemot de äldre spelmännens teknik med små, korta stråk och svag, föga klangskön ton

grens ballader, romanser, körverk och mindre instrumentalsatser (han skulle som inspirationskälla säkerligen också ha kunnat nämna bl. a. Griegs violinsonater och pianolyrik), vilka alla »kunna sägas i sin form, icke blott till sitt innehåll, vara äkta uttryck för svenskt skönhetssinne». Det heter i fortsättningen:

de tvenne Sjögrenska violinsonaterna äro egentligen blott ett den högt utvecklade svenska romansens befruktande af instrumentalformer, som i sig sjelfva sakna nationelt lif. De äro knippen af klingande visor utan ord, men ofta längtande efter ordet, skickligt sammanknutna i den häfdvunna sonatens godtyckligt valda band, hvilka lika gerna kunna vara den finare suitens eller fantasi-cykeln. Det är i dessa sonater melodierna och deras lyriska känslolinnehåll som äro hufvudsak: det tematiska tankearbetets och hela formgifningens dramatiska förlopp kommer först i andra rummet. Detta är möjligen en viss vekhet, men det är icke slentrian. Det är nationelt: ett yttre som spontant framgått ur inre förutsättningar i ett visst lands eller en viss landsändes folklynn.¹

I vilken utsträckning P.-B. i sin höga värdering av violinsonaten förde flertalet av sina tonsättarkollegers talan är lätt att förvissa sig om — låt vara att vi givetvis inte hos dem alla kan vänta oss att möta en så väl genomtänkt argumentering som hos P.-B. Hörde en stråkkvartett till sällsyntheterna, så var en violinsonat närmast en självklar beståndsdel i en representativ produktion.² Antalet senromantiska svenska violinsonater är också stort: vi har inte bara Sjögrens fem och Peterson-Bergers egna tre sonater, vi har också verk av Alfvén, Aulin, Bror Beckman, Harald Fryklöf, Edvin Kallstenius, Sigurd von Koch,

står de mest begåvade yngres kraftigare, klangfullare spelsätt och i allmänhet deras större medvetenhet om instrumentets natur och bättre utnyttjande av dess resurser.» Givetvis har åtskilligt av det som här citeras många aspekter. Peterson-Berger ställer själv in folkmusiken i ett utvecklingshistoriskt sammanhang, därav sannolikt de sammanblandningar av vad som är genuint i folkmusiken och vad som är oskicklighet. — Själv har Peterson-Berger f. ö. utgivit bearbetningar av svenska låtar (Svensk folkmusik 2. Danser, 1906). Han rör sig dock här företrädesvis inom »sångpolskans» område. Jfr förordet till häfte 1, omtryckt i T. Fredbärjs bibliografi i Peterson-Berger-festskriften, Sthlm 1937, s. 284. Se i dessa frågor också P.-B:s rec. i DN (20. 4. 1924) av Svenska låtar, bd 1: »Allmogelåtar, folkmusik och kultur.»

¹ Detta uttalande måste tilldelas en inte ringa betydelse vid värderingen av bl. a. Sjögrens och Peterson-Bergers violinsonater. Kritik mot exempelvis utvecklad motivbearbetning skulle inte träffa något väsentligt i musiken, tvärtom innebära en direkt missuppfattning av tonsättarens intentioner. Jfr bl. a. en diskussion mellan Dag Wirén och Sven Kjellström (Musikvärlden 1945, nr 4, s. 30 och nr 7, s. 28) med anledning av att Sjögrens och Peterson-Bergers violinsonater utesluts ur grammfonserien Svensk Kammarmusik (HMV).

² Som utgångspunkt vid en repertoaröversikt kan användas Gereon Brodins Svensk kammarmusikbibliografi, publicerad i Ur nutidens musikliv 5 (1924), s. 24—31, 66—68, 94—102 och 120—23, kompletterad med KMAB:s kammarmusik-kartotek.

Adolf Wiklund m. fl.,¹ Stenhammars a-mollsonat inte att förglömma, som fullt konsekvent var det instrumentalverk av tonsättaren som P.-B. värderade högst. »Det hela är i alla satser Wilhelm Stenhammar», heter det i recensionen efter uruppförandet (27 mars 1901), »både det milda allegrot, det ännu mildare andantino och finalen som rör sig mellan gränser på ett sätt som är både djärft och elegant». Man reagerar inför sonaten som inför »en ström af frisk, solvärmd luft!»

Rik var också produktionen inom ett par violinsonaten men också solosången närstående gebit: sviten och romansen för violin och piano. Brodin nämner i sin bibliografi verk av bl. a. Alfvén, Aulin, Elfrida Andrée, Hallén, Gustaf Hägg, Olallo Morales, Peterson-Berger, Ture Rangström, Emil Sjögren och Stenhammar (de två sentimentala romanserna op. 28 från 1910). — Slutligen tillkommer några enstaka, besläktade verk för violoncell och piano.²

I sin anmälan av Stenhammars c-mollkvartett (Aftonbladet den 14 nov. 1896) hade Adolf Lindgren fört fram en tanke som på vissa punkter stod i opposition mot P.-B., men som denne i sin recension av f-mollkvartetten själv kom in på och spann vidare på.³

Lindgren säger sig flera gånger ha påpekat »hurusom med Beethovens sista kvartetter började en upplösning af de stående kvartettformerna till förmån för ett mera af tonsättarens personliga skapelselust beroende gestaltningssätt, och hurusom denna friare form tillgodogjorts

¹ En fullt enhetlig stil präglar givetvis inte alla dessa sonater. Framförallt gäller det om de i denna grupp yngre tonsättarnas verk att de kännetecknas av en konstfull, motivisk utarbetning som står närmare den Brahms-Franckska traditionen än den Grieg-Sjögrenska. Detta gäller bl. a. om Fryklöfs och Kallstenius' verk.

² Det fåtal verk som här åsyftas är Emil Sjögrens A-dursonat op. 58 och Anton Andersens d-mollsonat från 1887. Som framgår av kap. 1 finns i KMAB en skiss till en violoncellsonat av Stenhammar från 1909. — Man skulle möjligen kunna finna ännu en orsak till det lockande i kombinationen violin/piano, nämligen en rent krass inställning. Spelmöjligheterna var större liksom trycknings- och spridningschanserna. En undersökning av förlagens upplagor, försäljningssiffror och tonsättargager skulle kunna sprida ett visst ljus över dessa frågor. Det har vid förfrågan hos bl. a. Wilhelm Hansens Musikforlag i Köpenhamn emellertid inte lyckats mig få tillstånd till en sådan undersökning, varför frågan tillsvidare måste stå obesvarad.

³ Säkerligen föreligger inte här en påverkan från Lindgrens sida utan ett tillfälligt sammanträffande. P.-B. hyste inga höga tankar om sina recensentkolleger. Så här skriver han i ett brev till sedermera professorn Olof Hult (den 25. 4. 1896; se Musikmänniskor, s. 186): »Möjligen kan jag bidra till ett välvilligare bedömande af min recensensverksamhet genom att göra dig uppmärksam på följande saker: 1:o Att man i Sthlm knappast har klart för sig huru en daglig tidnings-musikkritik bör vara. 2:o Att den enda som här funnits (A. L:s) är endast en eftersägning af Hanslick, och Hanslick representerar icke längre i Tyskland den bästa eller ens tidsenligaste kritiken, utan endast ett parti bland de många, som där finnas.»

med den största framgång af de nationella kompositörerna». Lindgren nämner här i första hand Grieg, Sinding, Smetana, Dvořák och Tjajkovskij, men går heller inte förbi Berwald och César Franck. Han fortsätter: »Stenhammar har anslutit sig till denna friare, stundom liksom på ett oskrifvet program beroende stil, men dock icke till den nationella gruppen» (spärr. här). Hos P.-B. utvecklas nu denna tankegång sålunda: »Wilhelm Stenhammar har en tid hört och hör kanske ännu till den skola af unga nordiska musici hvilka söka föra den absoluta musiken utöfver hennes egna gränser. — — — Denna musik stannar icke när hon som Beethovens lemnat de antika statyernas plastiska, af Bach, Händel och Mozart i tonen återgifna olympiskt lugna orörlighet och kommit in på den sköna talande åtbördens område. Denna musik vill säga allt, äfven det som blott ordet kan uttrycka i toner.» Vidare talar P.-B. om »denna på höjden af formell utveckling stående, men af innehållets gryende dekadens eller icke-musikaliska intentioner tyngda musik» som utan tvivel »skulle på ett glänsande sätt fylla sin uppgift, om den förenades med en eller flera andra konster till ett s a m k o n s t v e r k — — —» (spärr. här).

Var i Stenhammars produktion hade P.-B. fått material till de påstådda programmatiska tendenserna i dennes verk? c-mollkvartetten hade han ju snarare funnit alltför begränsad i sitt traditionsbundna förhållande till den förment föråldrade absoluta musiken. Impulsen kan ha utgått från Stenhammars konsertuverty »Exelcior» som hade uruppförts vid en symfonikonsert på Operan den 16 oktober 1897 och som hade ett motto — om än ganska oprogrammatiskt — ur Goethes »Faust».¹ I övrigt lider ju P.-B:s kritik här inte bara av en märklig inkonsekvens, om vi ser till hans egen kompositoriska gärning², hans ord blir till sist en variation av de teser som han hade framlagt redan i sina första kvartettrecensioner, låt vara att han nu ännu hårdare beskär stråkkvartettens aktionsradie.

Det var, menar P.-B., ingen lycklig lösning om tonsättaren sökte sig tillbaka till wienklassicismen, men det var heller ingen framkomlig

¹ Mottot till konsertuvertyren »Exelcior» är hämtat ur första delen, scenen »Vor dem Tor»: »Doch ist es jedem eingeboren, dass sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt, wenn über uns, im blauen Raum verloren, ihr smetternd Lied die Lerche singt, wenn über schroffen Fichtenhöhen der Adler ausgebreitet schwebt, und über Flächen über Seen der Kranich nach der Heimat strebt.»

² Inkonsekvensen i P.-B:s åsikter framgår tydligt om man mot de ovan citerade raderna om det obefogade i Stenhammars sätt att sammanföra en föregiven programmatisk tendens och en absolut musikalisk formsträvan ställer hans egna symfonier, vilka ju utan undantag är uppbyggda kring utommusikaliska idéer. Symfonierna är dock senare än den här åsyftade kvartettrecensionen. Symfonin »Baneret» skisserades visserligen redan 1889—90, men först senare förbands musiken med ett program: verket fullbordades 1903. Se Konsertföreningens programblad 7. 2. 1918.

väg om han sökte uppta och omsmäla de väl närmast nytyska landvinningarna. Endast den nationella vägen var den rätta — men gick man den, då var det ännu bättre om man ägnade sig åt violinsonaten. Med andra ord: stråkkvartetten hade sett sina bästa dagar, den var en form dömd att försvinna.

Adolf Lindgren hade en annan inställning. Även han ansåg visserligen att också Stenhammars f-mollkvartett avvek något från det klassicistiskt traditionella, men han dömer inte, det är skillnaden. Hans maxim synes ha varit den, att en stråkkvartett skall bedömas som stråkkvartett, inte med tendentiösa sidoblickar på avlägsna formgenrer. Stenhammar har, skriver Lindgren, »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». Lindgren tillägger emellertid: »För sin del tror icke anmeldaren på någon särskild 'kvartettstil' och finner, att äfven nämnda sätt kan ha sitt berättigande, förutsatt att icke satsen blir alltför stycad, hvilket föreföll vara fallet i adagiot» (stenhammarkvartettens andra sats).

Vi får i den analytiska delen bättre möjligheter att bedöma värdet och sanningshalten i de här citerade recensionerna.

Vems ord som vägde tyngst inför publiken kan vara svårt att avgöra, Lindgrens eller P.-B:s. Lindgren intog sedan länge en med rätta grundmurad ställning som auktoritet på området, men P.-B. var onekligen roligare och mer fantasieggande att läsa. Man bör å andra sidan inte överskatta dagskritikens opinionsbildande betydelse, den är ju bara en kraft av många i rörelse. (Överhuvudtaget verkar den musikaliska debatten vid denna tid liksom i våra dagar synnerligen matt, framförallt i jämförelse med den litterära.¹ Detta berodde — och beror — givetvis inte bara på det naturliga för en författare att fatta pennan utan också på konstarnernas olika lättåtkomlighet och spridning.)

Om de recensioner av P.-B. som jag här har citerat ändå måste tillerkännas ett stort principiellt intresse, är det därför att de inte bara förmedlar en ung kritikers utan också — och framförallt — en ung tonsättares tankar, där denne kritiker-tonsättare är lidelsefullt engagerad i samtidens musikestetiska och musikfilosofiska debatt. Ja, något tillspetsat skulle man rent av kunna säga, att sekelskiftets svenska kammarmusikodling i vårt perspektiv ter sig som ett meningsutbyte mellan Stenhammar-Aulin-gruppen å den ena sidan, Peterson-Berger och de musiker/musikalskare som just i denna fråga fylkade sig kring

¹ Inte minst har ju brytningen mellan 1880- och 90-tal visat sig kunna ge ett rikt och sprängladdat stoff för litteraturhistorisk forskning: se bl. a. Karl-Erik Lundevall, »Mellan åtti- och nittital», Sthlm 1953.

honom å den andra. Det hela blir en dialog, där den ena parten tar till orda i komponerandets och reproducerandets form, den andra för sina tankar till torgs huvudsakligast genom dagskritik och essaistik. I varje fall gäller det om dessa tidiga P.-B.-recensioner, att de kan — och skall — läsas som programuttalanden. Det är under 90-talets senare år som Peterson-Berger grundlägger sin syn på kammarmusiken.¹ (Obs.! f. ö. att i varje fall P.-B. skiljer mellan den wienklassiska och den samtida kvartettrepertoaren. Inför den förra hyste han den största beundran och kunde som vi sett i kapitel I (s. 48) med entusiasm och energi gå i bräsch för Aulinkvartettens Beethoven-serie säsongen 1901—02, t. o. m. värdera en sådan serie som kvintessensen av musiklivet överhuvudtaget.)

Peterson-Berger kallar Stenhammar i sin nekrolog i *Musikkultur* 1927² för »en senfödd ättling av en gammal släkt, stadsbo och uppfostrad i en atmosfär av gammal patricisk, men något stelnad kultur». Det vore bara naturligt, att han drogs till det traditionella, det aristokratiska.

Det miljöperspektiv som P.-B. här för in vid bedömningen av Stenhammars verk är av stor betydelse, om vi rätt vill förstå inte bara Stenhammars och Aulins utan också Peterson-Bergers inställning i kammarmusikfrågan. I själva verket bestäms ju alla kulturlivets yttningar av varandra: de bildar ett sinnrikt mönster av inbördes beroende variabler.

Växte Stenhammar sålunda upp i en aristokratisk omgivning och Tor Aulin i en borgerlig storstadsmiljö där kvartettspellet hörde till livets högtidsstunder, var Peterson-Berger landsbygds- och småstadsonen med avsevärt mycket sämre utbildningsmöjligheter och framförallt isolerad från intimare kontakter med så exklusiva, odlade musikerformer som opera, kvartett- och symfonimusik. (Det behöver ju inte

¹ P.-B. påstår i sin nekrolog att han varmt hälsat några av Stenhammars sista kvartetter. Enligt en DN-recension av den 11 oktober 1921 fann han också den femte stråckkvartetten vara ett »underhållande och Berwaldskt (ju högt beröm av P.-B.!) spirituellt verk», bortsett från första satsen, vilken karakteriseras som torr och tanke-tom. Hur föga P.-B. egentligen hade ändrat sig framgår av hans anmälan av det första stockholmsframförandet av Stenhammars sista kvartett (DN den 25. 1. 1919). Det heter där bl. a.: »Han rör sig särskilt i sin kammarmusik med gammalt material, utnyttjat ända från Haydns dagar både av tyskar och skandinaver, klassiker och romantiker.» Att meningen är att detta är något negativt behöver man ju inte tveka om. Slutraderna i den tidigare recensionen av »femman» ger här ännu klarare besked: »Men varför fanns ej detta nummer (nämligen Stenhammar-kvartetten) omnämnt i de tidigare notiserna, där i stället en Beethoven-kvartett utlovades? Kan det vara möjligt att man säger Beethoven och tänker Stenhammar? Ett högst intressant moralpsykologiskt fall.»

² S. 157 ff, isynnerhet s. 158, spalt 2.

här särskilt betonas, hur djup klyftan mellan storstad och landsort var för den seriösa musikens vidkommande ända fram till de allra senaste decennierna.) För Peterson-Berger gavs istället andra utgångspunkter. Dit hörde inte minst det enkla amatörmusicerandet, och därmed föll tyngdpunkten automatiskt på romans- och körrepertoaren, på mindre pianostycken och t. o. m. underhållningsmusik.¹ På samma sätt som exempelvis Stenhammars kvartetter vuxit fram ur en speciell musikerkrets, skulle man kunna säga att Peterson-Bergers många populära pianohäften står i en viss relation till hans inblick i och förståelse för de former av musicerande som vid denna tid var de enda tänkbara i många av de svenska borgarhemmen. Peterson-Berger har med sina »Frösöblomster», »Damernas album» etc. onekligen fyllt ett behov av god salongsmusik — för visso en icke föraktlig insats.

Också andra faktorer blev avgörande. I sina »Minnen» har P.-B. berättat, att när han som ung lyssnade till musik av isynnerhet Grieg och Söderman — två högt beundrade mästare — »skedde det alltid i förening med poetiska associationer till nordiska landskap och friluftsliv».² Den litterära skapardriften var tidigt väckt, likaså naturintresset. De två elementen skulle ju sedan bli ständiga följeslagare åt P.-B:s musikaliska ingivelser. Det säger sig självt, att detta inte var en produktiv bakgrund för kvartettmusik. Att P.-B. nämner en stråckkvartett bland sina refuserade ungdomsverk får inte tilldelas allt för stor betydelse:³ den kan möjligen skrivas på studiekonventionens konto. Viktigare är då att han i n t e återvände till kvartettformen. Han anger i sina Stenhammar-recensioner ju åtskilliga skäl härför. Det är mänskligt att han inte berör ännu en viktig faktor: att hans kompositoriska teknik inte synes ha varit tillfyllest, att han rent av kan tänkas ha haft komplex på kvartettkomposition — och gjorde en dygd av sin oförmåga. I sitt ställningstagande till de större instrumentalformerna var och förblev P.-B. något av den under förra seklet så vördade och inflytelserike m u s i k ä l s k a r e n med djupaste beundran för det förgångna men med ovilja och oförmåga att rent fackmässigt penetrera de nya problem som mötte i den musikaliska utvecklingen.

¹ Liksom P.-B. i sina kompositioner ofta går in på en populär linje, möter man stundom i hans skrifter kritik av allt för exklusiva programsammansättningar vid konserter som avsetts för en oskolad publik. Utmärkta exempel härpå är de två artiklarna om folkkonserterna i Stockholm (DN den 5. 1. och 3. 12. 1904). Hans tes är här att musiken i folkbildningsarbetet bör vara »ett ädelt nöje», och att man med tanke på denna speciella publik absolut bör akta sig för symfonier, solokonserter etc. Lämplig repertoar vore i stället marscher, danser, folkvisor, koraler och hymner. Jfr här den kap. 1 s. 55 refererade samstämmiga åsikten hos Ellen Key. Även på dessa punkter finns för P.-B:s vidkommande anknytningspunkter till Wagner. Se E. Preussner, *Die bürgerliche Musikkultur*, Hamburg 1935, s. 200.

² Sthlm 1943, s. 48.

³ A. a. s. 50.

Men inte heller om vi går till det motsatta »partiet» finner vi från början en entydig hållning till stråkkvartettens förmån. Det är av ett visst intresse att se, hur sorgfälligt som Tor Aulin i sin kompositoriska gärning undviker kvartetten: hans enda stråkkvartett,¹ Serenad op. 1, är strukturellt ett synnerligen enkelt stycke musik. Desto gedignare är hans violinsonat op. 12, desto personligare hans många småstycken och sviter för violin och piano. Här kan ha funnits en överdriven, hämmande respekt för de stora kvartettklassikerna men också en för kombinationen violin-piano impulsgivande inverkan från Emil Sjögren, som ju från mitten av 1880-talet och ett decennium framåt var Aulins närmaste konstnärsvän. Och hur upplysande om den moderna stråkkvartettens kris också för Aulin är inte hans i slutet av kapitel I citerade brev till Stenhammar! Han motiverar ju där sin tro på vännens framtid som tonsättare. Denna visshet, skriver han, »fick jag, när jag rubbades i tron på Sjögren. Din första stråkkvartett kom, och min smakriktning fick den balans som jag alltjemet har — — —» (spärr. här).

Vad Aulin betydde för Stenhammars kammarmusikaliska insatser, för hans väg till stråkkvartetten, har jag redan uppehållit mig vid i arbetets början.

Vilade då dessa motsättningar bara på ideella grunder och på olikheter i kulturell uppväxtmiljö? Vilken roll spelade exempelvis personliga antipatier och sympatier i sammanhanget?² Vi har ju inte utan skäl vant oss vid att ofta betrakta i varje fall Peterson-Bergers ställningstaganden ur denna speciella synvinkel.

Vårt fall utgör intet undantag. Saknar vi närmare upplysningar om hur Stenhammar och Aulin reagerade inför Peterson-Bergers anmälningar (kanske bl. a. därför att P.-B. ju under sina tidigaste resencentår dolde sig bakom den svårtydda sign. -t-) har denne desto tydligare framhållit hur klickbetonat som Stockholms musikliv var vid den här tiden. Han tänker då inte minst på kretsen kring Stenhammar och Aulin, en krets som också inneslöt Richard Andersson och dennes

¹ Kvartetten som endast finns i manus ingår i aulinska manuskriptsamlingen i Göteborgs Orkesterförening. Partitur saknas liksom förstaviolinstämmen. Av de övriga tre kan man likväl sluta sig till verkets allmänromantiska, opretentiösa hållning, liksom att det sannolikt har varit en utpräglad »primariekvartett». Verket har följande satser: Förspel. Allegro moderato F-dur 4/4 — Thema med variationer. Andante sostenuto F-dur 3/4 — Scherzo. Allegro vivace a-moll 6/8; trio, Piu tranquillo F-dur — Finale. Allegro brillante F-dur 4/4.

² Vid läsning av memoarverk och brev från denna tid framgår de personliga motsättningarna synnerligen väl. Detta gäller inte bara relationer där P.-B. är den ena parten. I Alfvéns memoarer möter man mindre smickrande uttalanden om bl. a. Aulin, i Aulins brev till Stenhammar och till sin hustru kritiska ord om bl. a. Sjögren: det var en vänskap som småningom slitits ut. Etc.

vänner och elever.¹ I sin delvis redan citerade nekrolog i Musikkultur påtalar Peterson-Berger den stora beundran, med vilken Stenhammars sånger, pianostycken och stråkkvartetter mottogs »inom den trängre kretsen av inflytelserika kännare och musikvänner han ständigt var omgiven av — — — medan den större publiken alltjämt mindre berördes av hans kompositioner än av hans pianospel». Något längre fram heter det: »Men denna en ynglings ensidiga beundran för det klassiska i dess mest inåtvända och reserverade former väckte dock min och många yngre musikers förvåning och lindriga olust. Vi började kritisera en smula, men beundrarkören överröstade oss — — —» — Så en anmärkning av mera privat natur: »På den tiden umgingos vi något, och jag lyssnade med tyst, men tämligen kritisk och misstrogen förundran till hans hårda och ringaktande ord om Grieg.» Kan det möjligen ha irriterat Peterson-Berger att han aldrig kunde få en levande kontakt med denna grupp av svenska musiker? Och kan detta i sin tur ha påverkat hans inställning till kammarmusiken?

Det finns ingen anledning att idealisera bilden av sekelskiftets musikliv, men inte heller att svartmåla den.

Den kammarmusikaliska debatt som jag här har beskrivit är i sina konturer en utlöpare av ett motsatsförhållande som sätter sin prägel på så gott som hela det svenska musikaliska 1800-talet. Det gäller inte i så hög grad kritiken av själva stråkkvartettformen — den tycks ju ha haft sina alldeles speciella relationer till Wagner-gruppens framträdande — som en rad delproblem kring denna fråga, framförallt då en nationell-sociologisk syn på genrevalet. Det var sålunda långt ifrån

¹ Vid samma konsert som Stenhammars f-mollkvartett uruppfördes spelades också en stråkkvintett av Rich. Anderssonseleven Knut Bäck. Denna var ett rejält hantverk, i övrigt dock ett ganska obetydligt stycke musik. Peterson-Berger reagerade starkt: »Haydn, Beethoven och Brahms ha skrivit stråk- och klaverkvartetter, qvintetter — — — trior, duos, sonater, alltså låtom oss i dag komponera en stråkkvartett, i nästa vecka en pianoqvartett» etc. P.-B. menar här, att Stenhammar och Bäck och (underförstått) ännu några unga musiker i kretsen kring Tor Aulin och Rich. Andersson — t. ex. Knut Andersson — inte bara förälskat sig i de stora mästarnas formvärld och uttrycksmanér utan också trodde, att om man härmade dessa i sina egna verk, så skulle därmed automatiskt uppstå levande, nobla konstverk — att lånegodset m. a. o. garanterade hög kvalitet. P.-B. brännmärker, som vi tidigare sett, denna genreslentrian. — Egendomligt nog synes han emellertid ha varit blind inför den minst lika påtagliga slentrian och masstillverkning som försiggick inom romansens och balladens område. Inte minst balladen var ju sedan länge något av en modeform, både inom musiken och litteraturen. Vad den norske litteraturforskaren Hans Midbøe säger i sin »Romantikens balladediktning», Oslo 1946, s. 12, gäller i princip även om musiken: Balladerna var »lette å dikte, de stilte meget beskjedene krav til fantasi og skapende evne, og de måtte nettop derfor bli det rette element for de mange romantikere som aldri nådde lenger enn til å etterlikne de store mestere».

bara en kvalitetsfråga, om Södermans och Sjögrens sånger och körsatser var levande, populära inför sin publik på ett helt annat sätt än Normans symfonier och kvartetter, om visdiktarna Geijer och Lindblad var kända och älskade men instrumentaltönsättarna med samma namn så gott som obekanta utanför kretsarna kring Mazerska sällskapet och den inflytelserike violinamatören och kvartettentusiasten J. Falkenholm. Det mest talande beviset på denna inskränkta repertoarinställning är givetvis det öde som vederfors Franz Berwalds instrumentalverk.

Den inhemska kvartettradtion som Stenhammar byggde vidare på var en späd planta jämförd med den rika vegetation av visor och körsatser, mot vilken bakgrund P.-B:s produktion och även mycket i hans tankevärld avtecknar sig. Det kan inte hjälpas att det finns något av en donquijotesk strid mot väderkvarnar i de dömande orden över Stenhammar och den samtida kvartettmusiken. Stråkkvartetten hade ännu inte fått sin verkliga chans i svensk tonkonst.

Även på andra punkter än i genrefrågan — om än besläktad med denna — är P.-B:s åsikter ett vidareförande av grundtankar i svenskt 1800-tal, ja av i förra seklets musikaliska tänkande överhuvudtaget.

Det finns bevisligen ingen sats, där P.-B. skulle hävda som önskvärd en återgång till den diletantförgudning eller den naiva naturgeni-dyrkan som kännetecknar stora delar av den epok som vi här sysslar med, men det kan inte förnekas att hans ytterligt positiva inställning gentemot spontaneiteten, enkelheten, ursprungligheten i folkvisan stundom går hand i hand med dem. Steget är här inte långt till de tankar som vid mitten av seklet förfäktades av den tidens ledande musikskriftställare, Abraham Mankell. Hur djupt rotat i en hävdrik estetik som P.-B:s idévärld var behöver man bara läsa i Mankells musik-historiska arbeten eller i exempelvis C. L. J. Almqvists intressanta essay »Om poesi i sak» för att komma till klarhet om — trots de uppenbart så personliga överdrifterna i den senare framställningen.¹

¹ Jfr exempelvis P.-B:s kritik av de lärda schablonerna inom den senromantiska stråkkvartettlitteraturen med följande rader ur ovannämnda Almqvist-skrift (s. 345 i Strödda skrifter 1814—46. I urval å nyo utgifna, Lund 1878). Även här ställs det gamla och det nya mot vartannat: »Det v i k a n d e i tidehvarvet uppför sig med grundlighetens charlataneri. Det vill icke bortgå sjelfmant, det uppkallar derföre alla sin krafter för att bibehålla sig. Hufvudsakligen hoppas det vinna stöd genom att ständigt förespegla oss sitt djup, sin vishet, sin underbyggnad, sin skola, med andra ord sin grundlighet.» Almqvist betonar i fortsättningen att den gamla skolan ju är orsaken till det nya som skall komma, därför har den rätt att hålla på sitt värde. Dock inte i så hög grad som fallet är, och inte heller med de metoder som används. »Det pockar på att få gälla», skriver författaren. »Och genom hvad? Genom en skolas formler som betydde mycket, så länge lif, som alstrat dem, var derinom, men föga eller intet sedan väsendet försvunnit.» Givetvis är detta tankar som gång på gång aktualiserats och aktualiseras i kulturhistorien: de har något av

Vill vi söka orsakerna till stråkkvartettens svaga men violinsonatens desto starkare position måste vi slutligen uppmärksamma ännu en faktor.

Ett utmärkande drag i 1800-talets musik överhuvudtaget är ju ett stigande intresse för k l a n g f r å g o r — och därmed för orkestern och för ett instrument som pianot. Detta är en sida av utvecklingen som får markanta utslag i svensk tonkonst under senare hälften av 1800-talet: från den klangliga frigörelsen i Wagners tecken hos den unge Söderman, över den sjögrenska förimpressionismen till den harmoniska expansionen i P.-B:s senare romanser och i hela Alfvéns produktion. Med Wagner som inspirationskälla förenas här impulser från Chopin, Liszt, Schumann och inte minst Grieg, i viss mån också från Berlioz och Rich. Strauss.¹

Det var först genom Debussy och Ravel som stråkkvartetten blev ett klangobjekt med samma raffinerade uttrycksmöjligheter som pianot och orkestern.²

patenterad progressivitet över sig. Det viktigaste i vårt fall är emellertid hur denna utvecklingsidé hos Almqvist sammankopplas med en rad tankar som vi möter också i P.-B:s motsvarande idékombinationer. Här är inte platsen för en fullständig redovisning av relationerna mellan de två skriftställarna, det får räcka med påvisandet av följande viktiga Almqvist-parallell till Peterson-Bergers tidigare kvartettrecensioner: idén om den »instinktiva musiken», dess samband med folkvisan och dess motsatsförhållande till vad han kallar för »harmonistiken» och »instrumentiken», det lärda och det i n l ä r d a elementet i musiken. »Hur understod sig örat att på egen hand intagas utan att själen hänrycktes...?» — I en rec. av en Almqvist-afton av Sven Scholander (DN 22. 4. 1899) har Peterson-Berger uttryckt sin djupa beundran för »Songes» och sitt samförstånd med den musikestetiska inställning vilken dessa visor så värtaligt ger uttryck åt.

¹ Se bl. a. Åke Brandel, Chopin i Stockholms musikliv och press fram till år 1850, Musikvärlden 1949, s. 226 ff och Gösta Percy, Grunddragen av Wagnerrörelsen i Sverige under dess första skede från omkr. 1857—omkr. 1884, Sem. uppsats 1936. Maskinskrivet ex. i KMAB. — Berlioz var under de senare decennierna av 1800-talet och de första åren av 1900-talet en relativt ofta spelad tonsättare i vårt land, och då inte bara hans mindre verk. Till de största beundrarna hörde Aulin. Så här heter det i ett av hans brev till Stenhammar (4. 5. 1907): »Berlioz 'Faust'!! Ack, ja! Lifvet är ä n d å skönt! Det kände jag när det tredje och sista uppförandet var öfver. Guda-stycke! Fy fan hvad det är genialt!»

² En klangligt egenartad kvartettsats är Rangströms »Ein Nachtstück in E T A Hoffmanns Manier» från 1909. I hur liten utsträckning som tonsättaren här tagit fasta på de traditionella kvartettfrågorna — strävan efter en rik motivisk utveckling och efter en fast, koncentrerad formbyggnad — framgår av en artikel av Kurt Atterberg, Några tidiga instrumentalverk av T. Rangström, i Musikrevy 1950, 2, s. 57. Atterberg berättar där bl. a. att Edvin Kallstenius av Rangström fått »carte blanche på att 'göra vad han ville' med kvartetten»(!). Kallstenius och Atterbergs revision av verket går bl. a. ut på en ommöbleringen i satsförloppet.

Det finns i vår tid en tendens att värdera Stenhammars instrumentaltverk högre än hans vokalmusik, ja att se i varje fall de senare av dem som en av tyngdpunkterna i svensk tonkonst. Även i detta ligger måhända en tidsbundenhet: nyare svensk musik har ju inte bara fjärmat sig från de nationella idealen, den har också med hittills oanad intensitet odlat större instrumentala former på bekostnad av romanskonsten och körmusiken.

Söker vi efter ett samtida omdöme där denna »moderna» värderingskala kommer till användning måste vi gå till Carl Nielsen. När den danske mästaren intervjuades av Svenska Dagbladet (22 nov. 1927) efter Stenhammars död yttrade han:

Man kan möjligen säga att han icke ägde så stor kompositorisk kraft, men med hänsyn till själva utarbetandet av sina tankar var han bland de finaste i Norden. — — — Bland de mest betydande av hans verk räknar jag en av hans kvartetter.¹

Nielsen lämnar också en upplysning av mera personlig karaktär, en upplysning som inte saknar värde för förståelsen av Stenhammars stora intresse för de absoluta musikaliska problemställningarna:

Han intresserade sig mycket för arkitektur. Jag har promenerat med Stenhammar i Köpenhamn och sett på gamla byggnader. Jag minns tydligt hur han glädde sig över det gamla måleriska Kristianhavn.

Det finns ingenting direkt överraskande i denna notis. Stenhammar kom från en utpräglad arkitektmiljö. Hans far var arkitekt liksom hans äldre bror Ernst. De ungdomar som på 1870- och 80-talen samlades i det stenhammarska hemmet hade också på ett eller annat sätt med arkitekt- eller konststudier att göra: bl. a. tillhörde den sedermera så berömda Ferdinand Boberg den trängre vänkretsen. Arkitektur och musik var ständigt återkommande samtalsämnen i denna miljö.²

Wilhelm Stenhammars intresse för arkitektur var emellertid inte bara färgat av ungdomsintryck och släktsolidaritet. Hans son, Claes Göran,³ har berättat, vilket produktivt element i faderns fantasi som vi här rör oss med. Särskilt levande är intrycken från familjens vistelse i Florens hösten 1906 och våren 1907. Stenhammar företog under detta besök talrika resor till närliggande orter, ofta i avsikt att bese de berömda byggnadsverk som han läst om. Studierna bedrevs med något

¹ Sannolikt syftar Nielsen här på den femte stråkkvartetten, vilken han under sin tid som dirigent i Göteborg bearbetade för stråkorkester.

² Se min artikel Kapitel 1 om Wilhelm Stenhammar, Musiklivet — Vår Sång 1952 s. 22—23, 82—83.

³ Enligt samtal den 14. 4. och 4. 9. 1953.

av fackmannens grundlighet. Hade han sina barn med sig var han noga med att inskräpa hos dem särdragen i de olika stilarna: typer av pelare, kapitäl, valv etc., ja det hände ibland när han lekte med dem, att leken tog form av ett »stadsbygge», en karta — helst över en medeltida stad — som sedan målades i granna färger. Han ville med detta inskräpa hos dem känslan för ett samhälles struktur och sätt att fungera, men denna pedagogiska idé blev ju också en symbolhandling för hans eget levande intresse för formproblem, för formkonstruktioner.

Försöker man precisera vad hos Stenhammar som främst skiljer honom från de mera betydande samtida tonsättarna, en Peterson-Berger, en Hugo Alfvén, en Emil Sjögren, så är det också detta hans allt mer framträdande formintresse, ett intresse som drev honom just till instrumentalmusiken och dess gestaltungsproblem. I g-moll-symfonins final är det en utpräglad arkitektonisk begåvning som fört notpennan. I stråkkvartetterna möter man mångenstädes lika påtagliga bevis.¹

Det vore emellertid en överdrift att hävda denna Stenhammars arkitektoniska läggning som något helt unikt i svensk tonkonst vid sekelskiftet. Vi möter den ju också hos Alfvén, där den dock förenas med ett lika påtagligt intresse för musikens koloristiska möjligheter. Faktiskt är det ju så att ju längre fram vi kommer i Alfvéns produktion, ju konsekventare som han lyckas utkristallisera de personliga lagbundenheterna i sin stil, desto mer dominerande blir denna koloristiska inställning.¹ Alfvéns utveckling kan på denna punkt alltså i viss mån ställas i kontrast till Stenhammars. Alfvén målar i toner. Han lär f. ö. tala om orkestern som om en palett i ordets bokstavliga bemärkelse: träblåsarnas blåa nyanser, från flöjtens silverblåa toner ner till fagottens ultramarin; hornens guldgula klangfärg etc.² Här kan vi ju också dra den direkta parallellen till Stenhammars intresse för arkitektur. Det blir givetvis Alfvéns verksamhet som akvarellist.

Mot denna bakgrund förefaller det ganska naturligt att Alfvén som dock är violinist inte ägnat stråkkvartetten någon uppmärksamhet. Den skulle troligen ha klavbundit hans klangfantasi liksom hans behov av bred, klatschig effekt.

Inte minst under italienvistelsen aktualiserades för Stenhammar en rad besläktade frågor, vilka fångslat honom sedan flera år tillbaka. Det gäller den vid denna tid så livligt diskuterade växelverkan mellan — för att låna en formulering från Heidenstam — klassicism och germanism, mellan formkultur och känslöengagemang. Heidenstams stridsskrift hade kommit ut 1898, men Stenhammar skulle enligt Claes Göran Stenhammar ha berättat som ett oförglömligt minne, att han hade varit närvarande redan vid det tillfälle då skalden

¹ Se Sven E. Svensson, Hugo Alfvén, Upps. 1946, s. 54.

² Enligt uppgifter av tonsättaren, fil. lic. Ingmar Milveden.

i Oscar Levertins hem undfick idén till sitt arbete. Vad »Klassicitet och germanism» betytt för Stenhammar har tidigare betonats av bl. a. Julius Rabe.¹

Det finns i detta sammanhang endast plats för några få belysande citat ur Heidenstams skrift.²

I början av kap. III heter det: »Som vi alla veta restes den klassiska odlingen på opersonlig lydnad under det skönt befunna och på en aristokratisk känsla för den yttre värdigheten, för formen, för sanningens och fullkomlighetens uppnående i det objektiva». Detta är Heidenstams karakteristik av klassiciteten. Om germanismen heter det: denna är »subjektiv och framskjuter känslan och det personliga gentemot både andlig och statlig objektivism». Vidare: »De (germanerna) umbära villigt de republikanska ytterlinjerna, men icke en bred folklighet över sedvänjor, tycken och teorier. De hysa motvilja mot den enskildes kunskaper, som höja honom över mängden. Liksom de gärna utbyta ordet 'förfining' mot det gäckande 'överförfining', insätta de gärna i stället för ordet lärdom ett avvisande 'kammarlärdom'».

Det är inte vår uppgift att bedöma värdet och tillförlitligheten i Heidenstams tankar³ — de är på sina ställen lättvindigt generaliserande nog. Det väsentliga är i vilket förhållande de står till Stenhammars verk och gärning och till den musikestetiska debatten kring sekelskiftet.

Hur växlingen mellan »objektivitet» och »subjektivitet», mellan »klassicism» och »romantik» präglar Stenhammars tonspråk har flera gånger tidigare betonats, framförallt av Moses Pergament; jag återkommer till detta i det analytiska kapitlet.

Samhörigheten i tänkesätt och konstnärlig målsättning mellan litterärt och musikaliskt »nittital» är f. ö. även på andra punkter ganska iögonenfallande. Där finns ett gemensamt intresse för Nietzsche och Wagner, en stark känsla för återuppväckandet av »ett nytt sinne för det svenska», hos åtskilliga av dem en markant liberal orientering men samtidigt ett högt utvecklat sinne för tradition, för historia och provinsiell egenart, skärpt under industrialismens framväxt, då så många gamla svenska kulturmiljöer gick sin förintelse till mötes. Dessutom, den högtstående nittitalistiska lyriken inspirerade till en ny högkonjunktur för romanskonsten, i synnerhet då hos Peterson-Berger, Stenhammar och Rangström. Motsättningen mellan Levertin, »kulturskalden», och Fröding, »allmogepoeten», ett av de stora diskussionsämnen inom den nittitalistiska författarkretsen, hade inom musiken något av en parallell i den motsättning mellan Stenhammar, storstadssonen, och Peterson-Berger, landsortssonen, som jag tidigare skisserat. Här finns också viktiga personliga relationer att ta fasta på.

¹ I ett minnesprogram över Wilhelm Stenhammar i svensk radio 21. 11. 1952.

² Citerade efter Kate Bangs och Fredrik Bööks utgåva av Heidenstams skrifter, del 18, Sthlm 1944, s. 78—80.

³ Se härom bl. a. Böök, Verner von Heidenstam, senare delen, Sthlm 1946, s. 175.

När Peterson-Berger i sin stenhammarnekrolog så journalistiskt verkningfullt talar om kollegan som en Aladdin när det gällde hans pianospel men som en grubblande Nureddin när det gällde hans kompositioner, då är detta ingenting annat än övertagandet av ett älsklingsmotiv hos Heidenstam och dennes författarvänner. Frödings tanke kretsar ju kring motivet i sagan om den underbara lampan, Levertin tar upp motsatsförhållandet i Salomo och Morolf, Heidenstam diktar därom i Moguls kungaring. I litteraturen ger inte minst de orientaliska sagolånen bara en betydligt mer mångfasetterad bild: kontrasterna blir inte så kategoriskt skarpa som hos Peterson-Berger. En intressant fördjupning av tanken återfinner vi i Levertins Heidenstamstudie i kalendern Svea 1897. Levertin visar här, för att citera Carl Fehrman, »hur Heidenstam utvecklats från en sorglös Aladdin, en improvisatör med förenklade synpunkter till kulturskalden med tänkarblicken på världen».¹

Detta är en karakterisering som stämmer utmärkt väl också med Stenhammars väg. Stråkkvartetterna ger här ett fullvärdigt material. De spelar hos Stenhammar en liknande roll som hos exempelvis Beethoven och Bartók.

III

STRÅKKVARTETTERNA OCH VIOLINSONATEN

Stenhammar hör inte till de i skrift mest och bäst behandlade svenska tonsättarna. Litteraturen om honom är tvärtom överraskande mager, inte minst om man jämför med vad som publicerats om hans båda samtida Peterson-Berger och Alfvén. En av orsakerna är väl, att det vilar något av anonym höghet och avskildhet över Stenhammars person. Hans liv är inget påfallande tacksamt objekt för den som vill skriva en spännande och färgrik biografi: där finns inte som i fallet Peterson-Berger en rad dramatiska och invecklade konflikter, där finns inte som i fallet Alfvén färgsprakande festspelsstämning och otämd livsaptit. Där finns heller ingen skakande tragik: att kalla Stenhammar ett missförstått geni vore felaktigt. Nej, Stenhammar blir verkligt intressant först om man sysslar med hans musik och hans konstnärliga utveckling.

Egendomligt nog har emellertid inte heller denna sida av ämnet lockat till mera ingående studier.² Det tycks mig därför vara på sin plats att i den analytiska framställning som här följer mera söka hålla en

¹ Levertins lyrik, Ak. avh. Lund 1945, s. 364.

² Den mest omfattande artikel som hittills ägnats Stenhammar är dansken Richard Hoves studier i Nordisk Tidskrift, N. S. (1942) s. 89—107.

allmänt orienterande och beskrivande linje än en detaljgranskande — alltså en disposition av samma typ som i de båda tidigare kapitlen. För en uppgift av denna art passar f. ö. Stenhammars kammarmusikproduktion särskilt väl. Den ger inte bara — som jag redan antytt i förra kapitlet — grunddragen i tonsättarens karaktärsutveckling och visar honom kvalitativt från hans bästa sida, den hör också till hans största verkgrupper och är vad gäller de olika kompositionernas tillkomstdata relativt jämnt fördelad över det kvartssekel (1891—1916) som var Stenhammars mest produktiva år och från vilka alla hans främsta verk med något enstaka undantag härrör.

De kompositioner som vi i det följande har att arbeta med är:

Stråkkvartett nr 1 C-dur op. 2.

Komp. Bergvik, Ingarö,¹ sommaren 1894.²

Allegro C-dur 4/4 218 t. — Mesto. Sehr einfach, aber mit der innigsten Empfindung vorzutragen f-moll 3/4 111 t. — Molto tranquillo e comodo C-dur 2/4 (triodel: Un pochettino piu leggiero G-dur 2/4) 209 t. — Allegro molto C-dur 6/8 364 t.

Autograf. En uppsättning stämmor ur Tor Aulins notarkiv i Göteborgs Orkesterförenings bibliotek. Originalpartituret okänt.

Utgåvor. Part. (fol.) och stämmor. Kongl. Hofmusikh. (Hennings), Kphvn, K.H.M. 3057 — Landy & Co (London) — Hainauer (Breslau); omtryck av part., förminsk. till fickformat 1949. Wilhelm Hansen, Musik-Forlag, Kphvn, nr 21340. — Norsk Musikforlag A/S, Oslo — A.B. Nordiska Musikförlaget, Stockholm (Edition Musicalia nr 954).

Uruppförande. Aulinkvartetten, Vetenskapsak:s hörsal, Sthlm, den 12 jan. 1895.

Sats för pianotrio A-dur.

Komp. Göberg³ 6 maj 1895.

Allegro ma non tanto A-dur 3/4 504 t.

Autograf. Part. i KMAB: 9 fol.sidor.⁴

¹ Familjen Stenhammars sommarställe i Stockholms skärgård.

² Dateringen efter opusförteckningen i Tre festkonserter till firande av Wilhelm Stenhammars minne, Gbg 1928. Då kompositionslistan är bemängd med tryckfel och även andra misstag, bör uppgifterna därifrån om möjligt först kontrolleras genom andra källor. I detta fall saknar vi sådana hjälpmedel: dateringen förefaller dock riktig.

³ En egendom nära Tranås, som ägdes av släktingar till Stenhammar.

⁴ KMAB:s samlingar av stenhammarautografer är relativt fullständig: med få undantag finns där varje större instrumental- och vokalverk av honom, därtill tonsättarens få ofullbordade och opublicerade kompositioner. Samlingen är indelad genremässigt: kammarmusik, sånger, teatermusik etc. I KMAB finns även en deposition stenhammarpartiturer tillhöriga tonsättarens maka, fru Helga Stenhammar: däri ingår bl. a. F-durserenaden för orkester och musiken till Tagores Chitra.

Sats för pianokvartett Ess-dur.

Komp. sannolikt vid 1890-talets mitt.

Allegro brillante Ess-dur  523 t.

Autograf. Part. i KMAB: 17 fol.sidor, de första 5 skrivna med bläck, de övriga med blyerts.

Stråkkvartett nr 2 c-moll op. 14.

Komp. Bergvik, sommaren 1896.¹

Allegro moderato c-moll 4/4 108 t. — Andante quasi Adagio Ass-dur 3/4 109 t. — Scherzo: Allegro vivace ciss-moll 3/4 (triodel: Molto espressivo Dess-dur 3/4) 223 t. — Finale. Allegro energico e serio c-moll 4/4 249 t.

Autograf. Okänd.

Utgåvor. Part. (oktav) och stämmor. Det Nordiske Forlag. Musikforlaget: Henrik Hennings, Kphvn, nr 3629 — Julius Hainauer (Breslau).

Uruppförande. Aulinkvartetten, Vetenskapsak:s hörsal, Sthlm, den 13 nov. 1896.

Stråkkvartett f-moll.

Komp. 1897?

Allegro f-moll 4/4 182 t. — Adagio. Con intimissimo, poco scherzando A-dur 4/4 77 t. — Allegro giocoso C-dur 3/4 (två triodelar: giss-moll 3/4 och c-moll 3/4) 170 t. — Allegretto f-moll 2/4 212 t.

Autograf. Part. i KMAB, ursprungl. i Musikaliska Konstföreningens samlingar, nu i Stenhammarsamlingen. 35 fol.blad. Därtill på ett löst blad ett alternativ till början av genomföringen i sats 1: att döma av handstilen något yngre.

Uruppförande. Aulinkvartetten, Vetenskapsak:s hörsal, Sthlm, den 21 febr. 1898. Ännu ett framförande i Mazerska sällskapet den 17 mars samma år. Senare refuserad.

Stråkkvartett nr 3 F-dur op. 18.

Komp. Stockholm hösten 1897 — Bergvik, sommaren 1900.²

Tillägnad Louis Glass.³

Quasi Andante F-dur 4/8 190 t. — Presto molto agitato f-moll 3/4 (triodel: Allegro molto energico f-moll 4/4) 298 t. — Lento sostenuto b-moll 2/4 11 t. — Presto molto agitato, molto meno mosso etc. f-moll 3/4 135 t.; Fuga. Moderato f-moll 4/4 202 t.

¹ Dateringen från Tre festkonserter...

² Opusförteckningen i Tre festkonserter... har här felaktigt 1901 som slutdatering.

³ I avdel. »Utan opustal» a. a. finns upptagen en stråkkvartett A-dur, tillägnad Louis Glass och komp. 1900. Detta måste vara ett misstag; givetvis är det här fråga om originalpart. till F-durkvartetten på vars försättsblad bokstaven F blivit förvillande lik ett A.

Autograf. Part. i KMAB. S. 2. av omslaget står: a) Quasi Andante b) Presto molto agitato. Lento sostenuto (Variazioni) c) Finale; Fantasia e Fuga. — Sats 1 skriven med blyerts, sedan med bläck: flera ändringar. Satserna II—IV skrivna på annat slags papper och med annat bläck: även här flera ändringar. Efter sista satsen står: Fine Bergvik 18 juli 1900.¹

Utgåvor. Stämmor. Stich und Druck von C. G. Röder, Lpz, J 4417 H.

Uruppförande. Aulinkvartetten, Sthlm, den 17 april 1903.

Violinsonat a-moll op. 19.

Komp. somrarna 1899—1900.²

Tillägnad Tor Aulin.

Allegro con anima a-moll 6/8 288 t. — Andantino F-dur 3/4 167 t. — Allegro A-dur 2/4 402 t.

Autograf. En violinstämma i KMAB.

Utgåva. Nordisk Musikforlag, Kphvn — Julius Hainauer, Breslau.

Uruppförande. Tor Aulin och tonsättaren, Sthlm, den 26 mars 1901.

Stråkkvartett nr 4 a-moll op. 25.

Komp. Särö—Florens—Vestanå, Gränna 1904—1909.

Tillägnad Jean Sibelius.

Allegro ma non troppo a-moll 4 225 t. — Adagio A-dur 3/8 151 t. — Scherzo: Allegro, dorisk på d, 2/4 (triodelar: Presto A-dur 3/8) 544 t. — Aria variata. Andante semplice (»Och riddaren han talte till Unga Hillevi») a-moll 2/4 243 t.

Autograf. Part. i KMAB, 39 med bläck skrivna folsidor med följande dateringar: sats 1 (s. 1—11) vid titeln »Särö 7 juli 1904 Firenze dec. 1906», efter satsens slut »7 jan. 1907»; sats 2 (s. 13—16) vid titeln »Firenze 1907», efter satsen »Vestanå 26 juni 1909»; sats 3 (s. 17—28) saknar datering; sats 4 (s. 29—39) efter satsens slut »Vestanå 21 juli 1909». Framförallt i manuskriptet till sats 1 finns åtskilliga större ändringar.

Utgåvor. Part. (fickformat) och stämmor. Wilhelm Hansen, Musik-Forlag, Kphvn o. Lpz (Wilhelm Hansen Edition No. 1351) — Norsk Musik-Forlag, Kristiania — Rouart Lerolle et C^{ie}, Paris — J. B. Katto, Bruxelles; Nytryck av part. 1950 Wilhelm Hansen, Musik-Forlag, Kphvn, nr 14818 — Norsk Musikforlag A/S, Oslo — Nordiska Musikförlaget, Stockholm (Edition Musicalia nr 955).

Uruppförande. Aulinkvartetten, Göteborg den 7 mars 1910.

Serenad (stråkkvartett nr 5) C-dur op. 29.

Komp. Vestanå, Grenna, sommaren 1910.

Allegro molto con spirito C-dur 3/4 224 t. — Ballata. Allegretto scherzando a-moll 6/8 202 t. — Scherzo. Allegro vivace 3/4 F-dur (triodel: 3/4 A-dur) 191 t. — Finale. Allegro molto 2/2 C-dur 287 t.

¹ KMAB äger också en 1947 gjord kopia i oktav av kvartetten.

² Dateringen efter Tre festkonserter . . .

Autograf. Part. — 24 folsidor — tidigare hos Hirschs, senare Gehrman's förlag, nu i KMAB. Satserna har följande dateringar: 1) 25 juli, 2) 27 juli — med alternativtitel »ritonella» 3) 28 juli 4) 31 juli 1910. Data syftar troligen på renskrivningsdagar inte på kompositionstid.

Utgåva. Part. (fickformat och med introduktion¹ av tonsättaren) och stämmor. Abr. Hirsch förlag, Sthlm — Rob. Forsberg, Lpz.

Uruppförande. ?

Stråkkvartett d-moll nr 6 op. 35.

Komp. Byn, Bohuslän, sommaren 1916.

Tempo moderato, sempre un poco rubato d-moll 4/4 162 t. — Allegro vivace B-dur 3/4 (triodel: h-moll 3/4) 251 t. — Poco adagio F-dur 12/8 72 t. — Presto d-moll 2/4 410 t.

Autograf. Part. — 23 folsidor — i KMAB. Efter sista satsen står »Byn 5 sept. 1916». Betydande ändringar i sats 3. I KMAB:s Stenhammarsamling finns även satserna 1 och 4 i skiss på två system, den sistnämnda i slutet endast antydd med blyerts: även här dat. »Byn den 5 sept. 1916». — Part. liksom stämmaterial ursprungligen i Musikaliska Konstföreningens samlingar.²

Utgåva. Part. (fickformat) och stämmor. Musikaliska Konstföreningen, Sthlm 1928.

Uruppförande. ?

I KMAB:s Stenhammarsamlingar finns också ett antal fragment och skisser till kammarmusikverk, främst till en *cellosonat* (skissen dat. Ed 25/3 1909): en första sats med långsam inledning — Poco adagio. Allegro non troppo. Vidare en expos. av en mindre kvartettsats A-dur (odaterad) samt en *polska* (Vivace, C-dur) dat. Vestanå 3 aug. 1910.

»KLASSIKER OCH ROMANTIKER»

Stenhammar har ofta betecknats som *klassiker och romantiker*. »Klassisk behärskning och idealisk jämvikt kämpade med behovet av självhävdelse och allehanda andra jagyttringar», skriver Moses Pergament om hans utveckling.³ Hos Julius Rabe heter det:⁴ »Som ung stormade Wilhelm Stenhammar fram med sitt varma och vinnande ynglingatemperament, svärmade och drömde i sin musik på den blonda romantikens vackraste vis. Som mogen man ställde han sina mål allt högre och fordrade alltid det högsta av sig själv. Bara den

¹ Introduktionen utgöres av en presentation av visan om Finn Komfusentefj, se vidare s. 61 f.

² Det fanns ursprungligen flera ex. i hdskr av d-mollkvartetten. Ett innehades av Rud. Claeson, cellist i den sista Aulinkvartetten, senare i Göteborgskvartetten, ett annat av Adolf Busch. Jfr brev från Stenhammar till Sven Kjellström, dat. Gbg den 22. 5. 1923 (i Musikhistoriska museet).

³ Artikeln Wilhelm Stenhammar. Klassikern och romantikern, i Svenska tonsättare, Sthlm 1943, s. 64.

⁴ I Tre festkonserter . . ., s. 6.

noblade känsla accepterade han, bara den klaraste och renaste form . . .»

För den som är väl orienterad i Stenhammars verk är dessa karaktistiker träffande, men för den som endast har en ytlig kännedom om hans musik och hans utveckling kan de lätt få effekten av truismer. Är nämligen inte spänningen mellan å ena sidan en strävan efter formell stramhet och balans och å den andra ett frigörande av en emotionell impulsivitet och uttrycksladdad bekännelseiver — de betydelser av begreppen »klassiker/klassisk» och »romantiker/romantisk» som vi här åsyftar¹ — giltig för allt konstnärligt skapande? Skulle vi inte med Stravinskij kunna citera André Gide, att »det klassiska verket är vackert tack vare sin tämjda romantik»?²

Så långt ifrån att vi har att göra med en situation som är kännetecknande för bara en eller ett fåtal tonsättare, rör vi oss här med en problemställning som hör till de centrala inte minst i det senaste seklets tonkonst och estetik, en problemställning som går under många namn och som nyanserats på olika sätt: den mötte oss hos Heidenstam under täckmantel av en ras-kulturförfråga (klassicitet och germanism), den fick hos P.-B. — liksom hos Wagner — en färgning av konservativ kulturinställning ställd mot en progressiv, den möter oss hos Kurth i begrepps-paret »bewusst-unbewusst»,³ den glider över i den gamla tvistefrågan om form och innehåll⁴ etc.

En beteckning som »klassiker och romantiker» kan ange tendenser i ett material. Meningsfull blir den dock först under vissa »hårda» villkor: motsättningen mellan de båda leden och försöken att bilda en syntes av dem måste vara sällsynt påtagliga.

Att Stenhammars musik är ett sådant fall kommer den fortsatta framställningen att visa: *v i r ö r h ä r v i d s j ä l v a l i v s n e r v e n i h a n s u t v e c k l i n g . » D e n b o r n e r o m a n t i k e r n s e x p a n s i v i t e t m o t - a r b e t a d e s m e d f a n a t i s k s j ä l v u p p o f f r i n g » , f o r t s ä t t e r P e r g a m e n t s i n r e d a n*

¹ Begreppen »klassiker/klassisk» och »romantiker/romantisk» kan ju också avse tillhörighet till dels wienklassicismen, dels i stort sett 1800-talets tonkonst. För att undvika dubbeltydigheterna har jag här valt att i fall, där dessa betydelser kunde bli aktuella i stället hänvisa till konkreta exempel, antingen tonsättare eller enskilda verk. Den populära innebörden av ordet »klassisk» = seriös lämnas givetvis här åt sidan.

² Stravinskij, Musikalisk poetik, Sthlm 1950, s. 34.

³ I Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan», Berlin 1923, i synnerhet s. 16.

⁴ Bland dem som tar upp frågan till diskussion är Kurth-eleven Rudolf von Tobel i Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik, Bern och Lpz 1935, s. 230: »Die herkömmliche F o r m e n l e h r e hat die allzu starr und einseitig aufgefassten Formtypen der Klassik mit musikalischer Form überhaupt identifiziert. Sie zeigte nicht, wie der Gesamtaufbau notwendig aus der ganzen Satzweise, der Technik, dem Einzelausdruck hervorgeht. So war die 'Form' für sie ein vom 'Inhalt' unabhängiger Gegensatz zu diesem, eine fast beliebig anwendbare Schablone, ein Rezept.»

citerade karaktistik: »bort från jaget och fram till det eviga, till musikens ogrumlade urkälla!»

Redan i de två första stråkkvartetterna är pendlingen mellan dessa ytterligheter fullt märkbar.

STRÅKKVARTETTERNA I C-DUR OP. 2 OCH C-MOLL OP. 14

I Stenhammars första stråkkvartett (C-dur, op. 2, komp. 1894) är anknytningspunkterna till Haydn, Mozart och den unge Beethoven synnerligen påtagliga. Detta gäller inte minst inledningssatsen.

Karaktären är konsertant, ljus, serenadartad och med en förhärskande rytmisk livfullhet. Reglerna för hur man bygger upp en sats i sonatform har följts med en närmast skolmässig noggrannhet.¹ Tonartsgrupperingen är »korrekt»: huvudtemat (Ht) i C-dur, sidotemat (St) i G-dur liksom epilogrammet (Ept). Ht blir redan i expositionen föremål för en ganska ingående bearbetning, medan St och Ept spelar en underordnad roll, de införes i satsen närmast som kontrastverkningar. I reprisdelen uppträder samtliga temata i grundtonarten. Codan byggs upp av material från Ht och för satsen efter relativt ingående bearbetning av stoffet fram till ett strettaartat, mycket markant C-durslut: någon ny genomföringsdel är det dock inte frågan om.

Till intrycken av en efter mönster byggd sats bidrar i viss mån också fördelningen av de olika temakaraktärerna. Huvudtemat är rytmiskt markant, kraftfullt och expansivt (ex. 1 a), sidotemat däremot sjungande och i sin glidande, synkoperade sekvenskedja något passivt (ex. 1 e). Epilogtemat kan liknas vid ett anekdotiskt, pittoreskt infall, f. ö. inte utan associationspunkter till Grieg och nordisk folkton: de vallropsliknande triolupprepningarna över en brumbas-effekt (ex. 1 f).²

Stenhammar arbetar som vi ser genomgående med diatoniska idéer med markant tonalitetsbestämning (obs. att samtliga temata byggts upp av treklängsmotiv!), kromatik hör till sällsyntheterna, klanglighet

¹ Angående min användning av begreppet *f o r m* se Tobel, a. a. s. 2 och den gräns som där dras mellan *f o r m* och *f o r m t y p*: »jedes Werk hat seine Form, ist eine Form, und jede Form ist ein konkretes Werk; abstrakt sind nur Typen: sie fassen Formen mit Gemeinsamkeiten zu Gruppen zusammen.» I anslutning här till bör påpekas, att ordkombinationer som »sonatform», »rondoform» etc. givetvis avser schablonen, typen. — Ordet »sats» används i två betydelser, dels som en del av ett verk (ex. »första satsen»), dels åsyftande helheten av de olika musikaliska-instrumentala medlen, ex. i kombinationen »kvartettsats», »satsarbete». Det torde klart framgå av sammanhanget, vilken betydelse som är aktuell.

² Jag behöver här endast hänvisa till Grieg, Nordiska danser och folkvisor för piano op. 17 (ex. nr 1—3, 7, 18); Söderman, Sex visor i folkton för bl. kör (nr 6, »Pojkar och jäntor ta'n nu i ring») och »Ett bondbröllop» (nr 1 »Bröllopsmarsch» och nr 4 »I bröllopsgården»). Även Stenhammars ungdomsopera »Gildet på Solhaug» bjuder ett intressant jämförelsematerial: framförallt i akt II.

som egenvärde, som stämningsskapande faktor saknas: enda undantaget skulle i så fall vara Ept. — Ännu ett par detaljer som belyser de nära relationerna till den wienklassiska stråkkvartetten och dess arvtagare kan vara värda att notera, det gäller utformningen av stråkstämmorna: tonomfånget hålls inom rimliga gränser (högsta tonen är a³), svårare passager, dubbelgrepp och tonföljder saknas, liksom varje tendens till instrumentala effekter.

Det finns sålunda inte mycket i denna musik som — om vi ser till de yttre strukturdragen — tyder på ett så sent tillkomstår som 1894: förekomsten av mediantutvikningar och en viss djärvhet i de dynamiska skiftningarna var ju ingalunda nymodigheter vid denna tid. Den enda mera markanta nationella antydningen är den som vi möter i epilogramtemat.

Man vore frestad att kalla satsen ett studiearbete, även om idéernas friskhet och den levande, välbalanserade utvecklingen av dem tyder på en upphovsman med stor talang och med en utmärkt kompositorisk skolning. Ett avsnitt i satsen höjer emellertid den unge Stenhammar ett bra stycke över epigonernas skara, och det är genomföringen.

Jag har redan påpekat att Stenhammar i expositionen tilldelat huvudtemat en helt dominerande roll, såväl beträffande karaktär som utrymme. I genomföringen blir nu huvudtemat allenarådande och är alltså under satsens lopp föremål för en synnerligen ingående förvandlingsprocess: av satsens 218 takter kommer hela 182 på huvudtemat och dess utarbetning. Låt oss därför helt kortfattat stanna inför huvudtemat och dess gestaltungs-metamorfoser — detta desto hellre som vi därmed redan nu skulle komma in på en fråga som hör till de mest givande undersökningsobjekten i Stenhammars musik, en fråga som vi i fortsättningen i ganska hög grad kommer att uppmärksamma och som vi här ger benämningen den tematiska processen. Termen är lånad från den österrikisk-amerikanske tonsättaren och teoretikern Rudolph Retis arbete med samma namn (*The thematic process in music*¹) och åsyftar vad jag ovan kallat för ett temas (ett motivs) gestaltungs-metamorfoser, däri inbegripet de strukturellheter (tematisk homogenitet) som man stundom möter mellan olika idéer i en sats, i skilda satser eller t. o. m. i ett helt verk.

Vår framställning får i fortsättningen närmast karaktären av kommentarer till notex. 1 a—d.

Det profilskapande i huvudtemat är ju dess rytmiska utformning (ex. 1 a), inte minst de punkterade tongrupperna; till den fanfarliknande karaktären bidrar givetvis också den stigande C-durtreklängen. En närmare analys visar att temat byggts upp av en till en början takt-

¹ New York 1951, kap. The thematic concept: a fundamental element in the understanding of musical art, s. 3—7.

1. Till stråkkvartett nr 1 C-dur

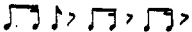
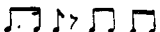
vis symmetrisk rytmgestalt (t. 1—4), att dubbelgreppen ger en mycket markant betoning åt inledningsackordet, men att detta sätt att accentuera inte vidare återkommer på första taktdelen. Däremot observerar vi, att en genomgående tyngdpunkt infaller på den ju egentligen obetonade andra taktdelen, en betoning som här mindre beror på accentuering än på tonens längdvärde. (I inledningstakten måste vi som en bidragande faktor även räkna med detta ackords tonikafunktion, här mer markerat än på ettan genom det vidare tonomfånget och genom de lösa, klangfulla bassträngarna i viola och violoncell.)

För den inledande, punkterade tvåtongruppen gäller alltså, att den också kan tolkas upptaktsmässigt, en tolkning som inte bara är rytmiskt utan också tonalt betingad: de två första tonerna bildar ju en stegvis, uppåtgående rörelse, som »tillfredsställes» genom att den eftersträvade tyngdpunkten infaller på ackordtersen. Temat får genom denna dubbeltydighet i det rytmiska förloppet en verkningsfull spänst. Vi känner igen förfarandet bl. a. från mazurkan — låt vara där inom ramen för en 3/4-rytm.¹

Det är nu denna för huvudtemagruppen grundläggande rytmgestalt som under satsens vidare förlopp blir föremål för tonsättarens stora intresse och som väl inpräntad bildar den fond mot vilken de olika varianterna avtecknar sig. Det intressantaste också i bearbetningen rör sig inom det rytmiska fältet.

En upp m j u k n i n g m o t j ä m n a n o t v ä r d e n i motivets senare hälft inträder i t. 5—6 (obs. att upptaktskaraktären på ettan härigenom blir än mer markerad; lägg också märke till cresc.-beteckningen upp mot tvåan i takten), en p e r i o d f ö r k o r t n i n g i t. 7—8, en k o n c e n t r e r i n g genom konsekvent bruk av uteslutande punkterade tongrupper i t. 9—10. I det senaste fallet upphävs givetvis dubbelverkan.

I den genomföringsdel av huvudtemat som vi har redan i expositionen möter vi ännu några varianter:

dels  dels 

Från genomföringen kan vi notera följande viktiga detaljer i den tematiska utvecklingen:

I ex. 1 b ställs motivet in i ett främst dynamiskt viktigt sammanhang. Den skarpt accentuerade grundgestalten följs här av en kantabel. Något längre in i genomföringen (ex. 1 c) har den sångbara prägeln blivit än mer påtaglig; här har vi f. ö. kommit ganska långt bort ifrån

¹ Även inom polskan förekommer ju samma rytmiska idé, ofta då i sådana satser som influerats av mazurkan. Enligt amanuens Olof Andersson vid Musikhistoriska museet är frekvensen av sådana låtar mycket stor, framförallt i Mälardalskapen.

den rytmiska utgångspunkten, förbindelselänken med huvudtemat är nu istället i n t e r v a l l i s k: obs. emellertid att Stenhammar här som understämman för ännu en variant av Ht, denna gång rytmiskt intimt förknippad med den ovan citerade varianten i t. 5—6. Till sist ex. 1 d: den finfördelning — »staccatering» — som här citeras, återfinns vi i genomföringens slut, strax före överledningen till reprisen. Det är en omkaraktärisering av Ht av, som vi senare kommer att se, utpräglat stenhammarsk hållning.

C-durkvartettens inledningssats är en de klara konturernas och en den målmedvetna motivbearbetningens musik.

Hur olikartad är då inte den motsvarande satsen i c - m o l l k v a r t e t t e n ! För det första: karaktären. I C-durkvartetten var den ljus, spirituell, här är den dyster och patetisk, Sturm-und-Drang-laddade stämningar följer på varandra. Satsen tycks också vid en första kontakt förvillande materialrik: vi kan urskilja sex idéer som alla spelar en självständig roll och har sin egen mer eller mindre skarpskurna profil. I själva verket har vi också här att göra med en sats i sonatform, bara så mycket friare än C-durkvartetten i förhållande till teorilärans typ-exempel, formschablon. Genomföringen är en i det närmaste regelrätt upprepning av expositionen, och i reprisen har hela det avsnitt som vi i fortsättningen kommer att benämna sidotemagruppen uteslutits. Coda saknas.

Satsen gör därtill ett improvisationsartat intryck, inte minst beroende på den rika agogiken, på solokadensartade, ibland retoriska vändningar, rymdskapande lägeväxlingar och häftiga dynamiska skiftningar.

Expositionen kan delas i två ungefär lika stora delar: huvudtemagrupp och sidotemagrupp (proportionerna är 34 t. mot 36). Huvudtemat bildar en långsträckt, till en början fallande, sedan i en djärv kurvatur utspunnen melodilinj (ex. 2 c); som vi ser är det i olika lägen brutna non- och septimackord som bildar temats stomme. Huvudtemat föregås i satsen emellertid av två sinsemellan besläktade motiv (ex. 2 a—b) vilka båda har en självständig prägel: det senare av dem leds in som ackompanjemangsrörelse till huvudtemat men återtar efter detta sin dominerande roll i en agogiskt rikt utmejslad avslutning på huvudtemagruppen. Jag kommer i fortsättningen att kalla dessa bitankar för k o m p l e m e n t m o t i v,¹ d. v. s. idéer som inte upphöjts till ett temas rang men likväl har en relativt stor betydelse vid formandet av verket. Dessa motiv kan vara helt fristående eller stå i någon slags släktskap till ett av temata. Det är emellertid funktionen i själva satsbyg-

¹ Termen »komplementmotiv» blir i praktiken ofta identisk med Kurths »Entwicklungsmotiv» men frikopplad från dennes psykologi och estetik.

gandet som är det centrala. I c-mollkvartetten har vi ett komplement-motiv med en påtagligt självständig roll.

Denna första expositionsdel skulle kunna inordnas under den i slutet av huvudtemat använda beteckningen »con molto affetto»; sfz-anvisningarna i ex. 2 a, de häftiga växlingarna mellan de dynamiska ytterligheterna pp-f-p i ex. 2 b, expressiviteten, retoriken i huvudtemat (ex. 2 c) talar här sitt tydliga språk.

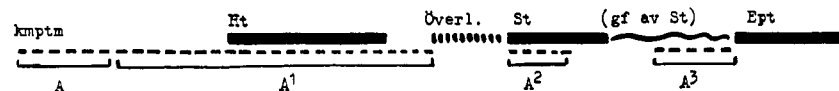
Expositionens senare hälft har en mildare, mera kantabel karaktär; utvecklingen går från en kromatisk färgad sats mot en alltmer diatonisk. Det stegvis, delvis kromatiskt fallande motivet i ex. 2 d kan avskiljas som överledning mellan satsblocken: att jag vid tudelningen av expositionen valt att sätta en gräns f ö r e detta motiv beror inte bara på dess intima anslutning till sidotemat utan också på att det i partituret föregås av ett av dessa mindre men för dispositionen så viktiga soloställen (i detta fall i adagiotempo). Sidotemat (ex. 2 e) är delat i två kantabla perioder om vardera fyra takter, epilogtemat (ex. 2 f) har en fallande, småningom avstannande rörelse och ansluter liksom överledningsmotiver nära till sidotemat. Det är alltså lämpligt att betrakta hela det sist genomgångna avsnittet som en enhet, sammanhållet av motivisk släktskap.

För att ge en mera åskådlig bild av detta ganska komplicerade expositionsförlopp och för att slå fast, hur olikartat som Stenhammar i sina båda första kvartetter utformat sina idéer är det på sin plats med en grafisk återgivning. Inte minst tydlig framstår nu den viktiga roll som i satsen ur c-mollkvartetten tilldelats komplementmotivet: som vi ser har det i en variant också fogats in som ackompanjemangsfigur till sidotemat (fig. 1 = C-durkvartettens exposition, fig. 2 = c-mollkvartettens):

1.



2.



Har vi då i c-mollsatsen ingen motsvarighet till C-durkvartettens gedigna tematiska arbete? Att genomföringen närmast är att likna vid bara en variant av expositionen har redan påpekats, inte heller kan ju expositionen med dess materialrikedom men ändå relativt begränsade

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written on ten systems of staves, featuring various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked "All. mod." and the mood is "con molto affetto". The score includes a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The lyrics are in Italian, with the first line being "Viva o via sua unit." and the second line being "Viva o via sua unit.".

2. Till stråkkvartett nr 2 c-moll

utrymme ge plats för någon intressantare motivisk utveckling. Till vilken omfångsrik sats skulle f. ö. inte detta ha kunnat leda!

I själva verket saknas också egentligt, mera kvalificerat genomföringsarbete i c-mollkvartettens första sats, och vi har i stället att göra med ett intressant exempel på en annan typ av tematisk process än den vi tidigare mött. Reti talade ju om denna process inte bara som om en serie omformuleringar utan också om ett samband mellan en sats'

olika temata (motiv). Denna släktskap behöver emellertid inte vara omedelbart iögonenfallande. Två temata kan tyckas kontrastera mot varandra, medan en närmare analys kan visa att de två kan återföras på en gemensam grundformel, det är idéer »different on the surface but alike in kernel».¹

I c-mollkvartettens fall ger en sådan analys följande resultat:

Ex. 2 visar till en början att samtliga de idéer som tonsättaren laborerar med har en fallande rörelse. Vidare finner vi att huvudtema (ex. 2 c) och sidotema (ex. 2 e) har identiska konturer: den relativt långsträckta tersvis fallande linjen föregås av ett uppåtgående kvintsprång. Den »trånga» sekundrörelsen i ex. 2 d är tydligen en variant av ex. 2 a, sak samma gäller motivet i ex. 2 b. Söker vi grundlinjen i huvudtemats senare hälft blir också den en fallande sekundrörelse (a-ass-g). Även epilogrammet utvecklas i denna riktning. — Men här finns också andra strukturlikheter att ta fasta på. Koncentrerar vi oss på den andra och den tredje tongruppen i ex. 2 b (ass-g-f-ess; dess-dess-c-b) finner vi att de i omvändning återkommer i sidotemats andra period (klammer i ex. 2 e).

Detta är vad en melodisk analys ger till resultat. En harmonisk genomgång avslöjar liknande samband: det får här räcka med att hänvisa till en detalj. Inledningen präglas ju av D9 (med förhållning). Vi möter det inte bara i varianten i ex. 2 b, non(septim)ackordet är också som jag redan framhållit, den klanggestalt kring vilken huvudtemat byggs upp.

Hela denna materialrika och stämningsskiftande sats kan alltså härledas ur det stoff som vi möter redan i inledningstakterna: horisontalt räknat en fallande sekundlinje, vertikalt ett nonackord.

Givetvis är inte alla dessa motiviska likheter resultatet av ett medvetet konstruerande från tonsättarens sida: jag har f. ö. redan påpekat att satsen gör intryck av improvisation, den verkar komponerad i ett mycket snabbt tempo.² Men detta innebär inte att strukturlikheterna

¹ Reti, a. a. s. 5.

² Skulle man försöka att beskriva de två sonatsatsexpositioner som vi här diskuterat med hjälp av de karakteriserande termer som möter i den musikteoretiska litteraturen om wienklassicismen och förra seklets tonkonst skulle vi stöta på svåra — och kanske också ibland ovidkommande — problem. Fr. Blume skiljer i en studie i Peters Jahrbuch 1929 (»Fortspinnung und Entwicklung») mellan *accessorisk* (påhängd) och *konstitutiv* (väsentlig, grundläggande) funktion hos sidotemat. Använda på vårt material skulle C-durkvartettens St vara accessoriskt medan c-mollkvartettens konstitutivt. Efter en besläktad idé gör Ernst Kurth sin berömda tudelning i *statisk* och *dynamisk* sonatform. Enligt denna teori skulle C-dursatsen med dess »adderande» uppbyggnad vara karakteristisk »statisk», c-mollsatsen lika typiskt »dynamisk», om vi nämligen tar den tematiska enhetligheten och de överbyggda delgränserna i betraktande. Samtidigt finns det emellertid »dynamiska» drag i C-dursatsen, nämligen de stora block där Ht helt dominerar. — I

mellan satsens motiv bör klassificeras som rent tillfälliga. Tvärtom verkar det troligt att inte minst i samband med en snabb konception vissa tonfall, rörelsetyper, klanggestalter förmår göra sig påminna med en alldeles särskild envishet.

Commanding form är den talande beteckning som den kända amerikanska filosofen Suzanne Langer kallar denna företeelse i sitt arbete »Feeling and form».¹ I och med att ett motiv fötts är associationsfriheten begränsad, tankarna leds in i bestämda utvecklingsbanor. Men motivet behöver inte nödvändigtvis vara en konkret, tonande idé, det kan också — och kanske hellre — vara den intuitiva upplevelsen av ett »storformellt» förlopp som det förespeglar tonsättaren att gestalta. I vårt fall tycks det alltså fruktbarast att tillämpa Langers teorier så, att de första takterna i c-mollkvartetten erbjuder ett material som öppnar portarna till vissa närliggande associationsfält. Å andra sidan: ligger inte i glidningen från ett patetiskt, affektladdat avsnitt till ett mera rofylt, kantabelt satsblock en psykologisk utveckling som låter oss ana att här också funnits en typ av *commanding form* som syftat till en helhetsdisposition? I all synnerhet som vi ju i expositionen inte har att göra med en schablonmässig, utifrån lånad uppbyggnad.

Vilken av de två första sträckkvartetterna är då mest karakteristisk för den unge Stenhammar? Svaret måste bli: c-mollkvartetten.

I op. 2 har tonsättaren varit försiktig, han har tagit det säkra före det osäkra och komponerat lättflytande och »snäll» musik. I op. 14 är situationen en annan: med sina ökade kvartettkompositoriska erfarenheter och med sin genom samarbetet med Aulin allt djupare förtrogenhet med framförallt den Beethoven-Brahmska kammarmusiklitteraturen har han kunnat ge sina tankar ett friare spelrum. c-mollkvartetten är både till karaktär och formbehandling mer besläktad med exempelvis den första pianokonserten, med pianofantasierna op. 11 och pianosonaten op. 12 än med C-durkvartetten. Den »heroiska», agogiskt rikt utvecklade tolkningsstil av bl. a. Beethovens pianoverk som jag i kap. I (s. 51 ff) något berörde och som jag där knöt samman med utformningen av denna Stenhammars tidigare pianomusik har sin mot-

samband framförallt med sonatlitteraturen från förra seklet förekommer ofta också termen »episodisk» (Mersmann): onekligen var det denna typ som P.-B. åsyftade och rekommenderade, när han talade om Sjögrens violinsonater som »knippen af klingande visor utan ord». Den »episodiska» sonatformen har ju också en särskilt stark förankring i de nationalromantiska, lyriskt inriktade musikretsarna. Karakteristiskt »episodisk» kan varken C-dur- eller c-mollsatsen kallas.

Av dessa olika teorier är Kurths den med den största räckvidden. Ett i hans mening riktigt bruk av begrepp som »statisk» och »dynamisk» — liksom av termen »Entwicklungsmotiv» — fordrar dock att man helt accepterar hans lärosystem, som visserligen är präglad av en föredömlig inlevelse och ett besmittande engagemang i undersökningsobjektet men som likväl är så personligt, så individuellt färgat att det svårligen låter sig med framgång tillämpas av andra forskare.

¹ New York 1953, s. 120 ff.

svarighet också i c-mollkvartetten, liksom det »romantiska» draget finns rikt utvecklat i balladen »Florez och Blanzeflor» och i körverket »Snöfrid», då i nära anslutning till Wagners senare verk. Därmed är inte sagt att C-durkvartetten skulle stå alldeles isolerad. Framförallt i några av ungdomssångerna — »Lutad mot gärdet», »Rosen bröt du», »Min stamfar hade en stor pokal» m. fl. — möter vi ett försök att komma bort från den senromantiska klangstil i ackompanjemanget och därmed ju också till en del i sångstämman som sätter sin prägel på så många av Sjögrens, Peterson-Bergers, Alfvéns och Rangströms sånger. Stenhammar söker sig fram mot en betydligt enklare och »renare», ja rent av koralartad sats, inte utan släktskap med Lindblads sånger och Södermans körvisor.¹ På sitt sätt alltså en »klassicistisk» strävan, ett försök att skapa en slags p u r i s m.

Vad som ovan sagts om C-durkvartettens första sats är inte alltigenom representativt för verket i dess helhet. Beethoveninfluenserna är visserligen påtagliga i den hymnartade, långsamma satsen — det gäller främst själva anslaget² —, Brahmspåverkan är tydlig i det förnäma, fint gestaltade scherzot, men i och med finalens nordiska balladstil (ex. 1 g) förändras helt plötsligt det drag av nedärvd, wienklassisk kvartettatmosfär som annars i så hög grad präglar verket. Utformningen kan nu närmast karakteriseras som »melodi med ackompanjemang»: rondoschemat brukar dock i och för sig sällan inbjuda till mera ingående kontrapunktiskt arbete.³

Också sedd i stort är c-mollkvartetten ett betydligt mer avancerat verk än op. 2. Den långsamma satsen är även denna gång hymnartad: här bryter f. ö. för första gången i Stenhammarkvartetterna den lyriska innerligheten igenom som vi känner så väl igen från romanserna. Scherzot kan karakteriseras som en snabb och tämligen ingående utarbetad menuett, inte utan anknytningar till Schubert och Grieg. Finalen slutligen är besläktad med första satsen: den dramatiska karaktären är här

¹ Den enkla sats som vi här möter kan säkerligen inte bara sammankopplas med ett nedärvt, aristokratiskt sinne för måttfullhet och tradition. Den stenhammarska familjekretsen hade också starka religiösa intressen: kyrkomusiken intog en central plats i hemmusicerandet. Se vidare min art. Kapitel I och Wilhelm Stenhammar, *Musiklivet — Vår Sång 1952*.

² Jfr här den utpräglad beethovenska, punkterade upptakten i stenhammarsatsen t. 2 med bl. a. följande ex. ur Beethovens produktion: stråckkvartett op. 18, nr 4, sats 3, samt pianosonaterna op. 31, nr 2, sats 2, op. 49, nr 2, sats 2, op. 54, sats 1, op. 81 a, sats 1.

³ Carl Nielsen hade vid nyåret 1895 hört Aulinkkvartetten spela Stenhammars C-durkvartett vid en privatsoaré hos Gade. Hans omdöme har vi i ett brev till Bror Beckman (dat. Kphvn den 23. 2. 1895): »Förste Allegro var ret dygdigt holdt», skriver Nielsen, »men uden en ny Tanke, Adagion stark Beethovensk men uden Dybde(,) det tredje Stykke var vistnok det beste og Finalen viste atter Talent og Temperament men var i Hinseende til Arbejdet egentlig det mindst gode Stykke.» Enligt Nielsens åsikt var den första pianokonserten ett långt mer representativt verk. Brevet till Beckman i KMAB.

mer stegrad genom huvudtemats nervöst sönderbrutna periodisering och perpetuummobileartade fortspinning (ex. 2 g). Epilogtemat — ett fanfarmorativ — blir av stor betydelse för satsens markanta stämningsutveckling. Psykologiskt sker här nämligen en glidning från stormande molltyngd patetik till avspänd rofylldhet (den långsamma homofona codan företer f. ö. med sin stilla vågliknande ackompanjemangsrörelse vissa likheter med Brahms' stråksextett op. 36, sats 1).

Adolf Lindgren talade ju i sin recension av c-mollkvartetten om ett »oskrivet program» bakom verket. Iakttagelsen är träffande om han därmed avsåg denna psykologiska utveckling: genom kamp till seger, skulle den banalt nog kunna betitlas som, men inte med ett segeruttryck i jublande stegringar utan som i den första pianokonserten i form av en mild, lyrisk avtoning. Detta underförstådda program skulle alltså inte vara identiskt men väl besläktat med utvecklingen i bl. a. Beethovens femte och Brahms' första symfonier. För att det här finns gemensamma drag förefaller i hög grad troligt. Jag tänker då inte bara på skeendet i musiken och på den gemensamma tonarten c-moll. Där finns också andra likheter, framförallt de stampande, energiuppladdande tonupprepningarna: i vårt fall komplementmotivet ex. 2 b, hos Beethoven givetvis huvudtemat i c-mollsymfonins första sats, hos Brahms epilogtemat i den första symfonins inledningssats och i den rytmiska evolutionen i c-mollkvartettens 1:a sats.

REFUSERADE OCH OFULLBORDADE KAMMARMUSIKVERK

Innan vi går in på nästa kända kammarmusikverk av Stenhammar, F-durkvartetten nr 3 op. 18, har vi att behandla tre handskrifter som alla är av dokumentariskt värde för förståelsen av Stenhammars utveckling och konstnärliga problem. De tre handskrifterna är stråckkvartetten i f-moll från 1897, en pianotriosats i A-dur från 1895 och en pianokvartettsats i Ess-dur, odaterad men av såväl notskrift som stil att döma troligen från 1890-talets mitt.

De likheter i grundstämning som vi fann mellan Stenhammars andra stråckkvartett och vissa av Beethovens och Brahms' c-mollverk kunde tolkas så, att Stenhammar trodde på någon form av tonartsetos.¹ Han borde då rimligtvis också ha uppfattat en tonart som f-moll som lämpad för musik av seriös, patetisk karaktär — då med för Stenhammar så närliggande förebilder som exempelvis Egmontuvertyren, stråckkvartetten op. 95 och »Appassionatan» eller Brahms' än svårmodiga, än manligt kärva pianokvintett op. 34. Den refuserade Stenhammarkvartetten kommer emellertid alla sådana spekulationer på skam. Verket kunde snarare kallas diverterande. Det är nämligen väl så lekfullt och anspråkslöst som C-durkvartetten op. 2 (jfr Lindgrens uttalande s. 13). Det finns energiska accenter i den första satsen, det är sant,

¹ Se T. Norlind, Beethoven och hans tid, Sthlm 1924, kap. Beethovens tonarter, s. 169 ff.

Allegro *vi. I espress.*

a) *f*

b) *p dolce espress.*

Adagio *via. p dolce*

c) *vi I*

(All. giocoso) *vi I p dolce*

d) *dolce espressivo*

e) *f*

f) *f*

3. Till stråkkvartett f-moll

All. non tanto

a) *p molto*

b) *f*

Mendelssohn

c) *f*

d) *p*

e) *f*

f) *p*

4. Till pianotriosats A-dur

men redan sidotemat har den vokalmelodiska sötma som kännetecknar verket i övrigt. Den centrala satsen är den långsamma andra, medan både scherzot och finalen närmast kan liknas vid wienklassiska pastischer. Även om vi sålunda inte har att göra med ett verk av större betydelse är det dock på sin plats med en översiktlig presentation, framförallt som kvartettens existens tycks ha varit bortglömd ända till för något år sedan, då partituret hittades på KMAB.

I ex. 3 finner vi de bärande idéerna i verket samlade. Huvudtemat i första satsen (3 a) sätter in omedelbart: liksom motsvarande tema i C-durkvartettens inledningssats är det punkterade, skarpt accentuerade tongrupper som är den bärande idéen. Vi bör också observera temats starkt tonartsbundna utveckling och avrundning. Denna slutna temabildning är f. ö. karakteristisk för hela kvartetten. Sonatformen kan här verkligen med fog kallas för »episodisk»: det romansartade sidotemat förstärker bara detta intryck (3 b). — Genomföringen domineras än en gång av huvudtemat. Tonsättaren drar konsekvensen av detta: för kontrastens skull sker i reprisen en omkastning, i det såväl sido- som epilogramata placerats före huvudtemat.

Andra satsen — Adagio. Con intimissimo sentimento, poco scherzando — är intressant så tillvida som Stenhammar där kastat loss från den traditionsgrund på vilken hans kvartetter i övrigt vilar: stilistiskt har den ganska litet att skaffa med Beethoven och Brahms; snarare skulle man då kunna kalla satsen för en romans med nästan salongsmusikaliska inslag. Detta gäller framförallt huvudtemat (ex. 3 c) — man kan beteckna satsen som en sonatform utan genomföring —, det gäller också den homofona, rent ackompanjerande karaktären i stämbehandlingen. Vi bör observera, att vi i den korta och konturlösa överledningen till sidotemat (3 d) har en figur besläktad med ex. 2 b men med en mindre betydelsefull funktion.

Tredje satsen — Allegro giocoso — är ett scherzo med två motiviskt enhetliga triodelar. Det är en enkel och okomplicerad musik av wienklassiskt snitt: lägg märke till den schubertska anda som svävar över det första triotemat (ex. 3 e). Finalen — allegretto — har också den, som jag redan påpekat, pastischkaraktär: i rondotemats senare period gör sig f. ö. en reminiscens från finalen i Beethovens tredje piano-konsert gällande (3 f).

F-mollkvartetten väger lätt i jämförelse med Stenhammars andra kammarmusikverk. Men just detta kan vara av ett visst intresse. Kvartetten ger oss nämligen en inte oväsentlig inblick i Stenhammars kompositionsarbete. Den exemplifierar bättre än väl något annat verk av honom de nackdelar som ibland kunde följa av ett alltför lätt handlag. Hans kamp som »klassiker och romantiker» gällde inte bara som så ofta betonats att betvinga ett ovigt material, det gällde också att inte

hasta vid komponerandet utan att ge sig tid att pröva motivens bärkraft. Adolf Lindgren hade rätt, när han kallade f-mollkvartetten för ett »flyktigt» arbete. Men hade det behövt vara det? Ger inte i varje fall de två första satserna stoff till en betydligt rikare utformad musik?

Samma problem gäller i viss mån om satsen för p i a n o k v a r t e t t. Det är en relativt brett upplagd sonatsats, men studiekaraktären är alltför påtaglig, och det personliga i tonfallen alltför uttunnat. Där- emot äger p i a n o t r i o s a t s e n mycket stora förtjänster. Förebilden skulle kunna vara Berwald. Grundkaraktären är elegiskt kapriciös, det är en sprödhet, en förfining och enkelhet över musiken av utomordentlig verkan (ex. 4 a). Detta gäller inte minst om pianostämman som överraskande nog i hög grad saknar virtuosa ingredienser, den är inte heller klangligt fyllig utan behandlas ofta som ett melodiinstrument vid sidan av stråkarna. Men Stenhammar har råkat ut för en fatal situation: omedvetet eller småningom(?) medvetet har han i några takter citerat finalen i Mendelssohns d-molltrio (ex. 4 b).

Av de tre handskrifterna tycks det mig att pianotrio trots denna reminiscens intar den kvalitativt mest framskjutna platsen.

STRÅKKVARTETTEN I F-DUR OP. 18 OCH VIOLINSONATEN I A-MOLL OP. 19

F-durkvartetten op. 18 är ett av Stenhammars mindre helgjutna instrumentalverk. Det går en tydlig gräns mellan första satsen och de övriga tre, framhävd inte bara i stil och stämningssfär utan också i originalpartiturrets handskrift och material. Mot inledningssatsens pastoralt milda, i ordets rikaste betydelse »kammarmusikaliska» grundton står ett block av satser, som domineras av en på sina ställen orkestrel bredd och intensitet.

Olikheterna går givetvis tillbaka på kvartettens utspridda tillkomsttid: första satsen var ju komponerad 1897 medan de övriga delarna tillkom så sent som 1900. Bara en enkel dateringsfråga är det dock inte. Vid sekelskiftet befann sig Stenhammar i en konstnärlig kris och det är denna som vi här ser ett återsken av.

För att få en bakgrund till de problemställningar som vi kommer att möta i den fortsatta framställningen måste vi helt kort ta i betraktande några konstnärligt-psykologiska, biografiska fakta.

Jag har redan antytt att polerna i Stenhammars ungdomsproduktion var å ena sidan en tillbakablickande, aristokratiskt förfinad, »puristisk» strävan, å den andra en om än inte direkt avantgardistisk så dock progressiv, fullt »modern» inställning till den samtida musiken: Wagner var här utgångspunkten. Detta Wagner-intresse skulle f. ö. med jämna mellanrum göra sig påmint under hela Stenhammars verksamhetstid — hos tonåringen som studerade »Ringens» hemma vid flygeln likaväl

som hos den i förtid åldrade, utbrände mästaren. Sin kulmen nådde det i och med tillkomsten av musikdramat »Tirfing» (komp. 1897—98: premiär i Stockholm i december 1898), ett verk som Stenhammar hade hoppats mycket av. Den drömda succén förvandlades emellertid i besvikelse. Ur den självbiografiska skissen kan vi citera följande lapidariska satser:¹ »Stor desillusion efter Tirfing. Depression.» Något senare: »Blidare stämning men resignerad — — — Under den följande tiden ingående studium av R. Wagners skrifter. Självvrannsakan. Föregående års tanklösa självöverskattning förbytt i sin motsats.» Raderna om Wagner för inte tolkas så, att Stenhammar vid läsningen av dennes skrifter fann skäl att vända honom ryggen, att på den grunden göra en konstnärlig omsvängning. Tvärtom, Wagner tycks genom sina skrifter ha givit Stenhammar vapen mot sig själv. Från 1910 — alltså tillkomståret för den senare delen av F-durkvartetten — har vi följande brevuttalande (till Olallo Morales):²

För var dag som går får jag mer klart för mig hur allt detta som kallas originellt, intressant, djärvt o. s. v. är renaste värdelösaste nonsens, det enda e n d a som är av nöden, och som är villkoret för all verklig konst är uttrycksfullhet. Jag måste veta vad jag menar, och så säga detta på ett så naturligt uttrycksfullt sätt som möjligt. Det är därför Beethoven är så oändligt stor, det är därför Wagner är en jätte. Det är därför Rheingold är så fenomenalt enkel, det är därför Götterdämmerung innehåller så mycket rafflande »intressant» — innehållet i Rheingold är det elementärt enkla med stora enkla bilder och idéer, medan Götterdämmerung rör sig med ett material av all världens grubbel, lidelse och kvidande, ropande, skriande smärta. Detta är Wagners stora, alltid bestående förtjänst, att han såsom ingen annan klargjort musikens liksom alla andra konstnärers uppgift att vara medel men ej mål, uttrycksmedel för en känsla, en tanke, en idé.

Låt mig citera ännu ett brev som visar Stenhammars intresseriktning åren efter sekelskiftet. Sommaren 1903 hade han fullbordat sin starkt Beethoven-Bruckner-influerade första symfoni och hade av Tor Aulin erbjudits att i Stockholm dirigera uruppförandet jämte ännu ett par symfonikonserter. Stenhammar svarar sin vän (Särö den 9 aug. 1903):

Jag k a n inte framföra symfonier af Haydn eller Brahms och mer eller mindre tvetydliga noviteter med någon entusiasm, jag vill fördjupa mig i Beethovens symfonier och Mozarts operor och Niebelungenringen — — —

Kammarmusik är det inte tal om i dessa brev — annat än beträffande turnéprogram. Att genren ändå var ständigt levande för honom visar ju inte blott konserterandet utan också produktionen: det var inte bara delar av F-durkvartetten som nu såg dagens ljus, från samma

¹ Musikmänniskor, s. 156.

² Musikern 16. 2. 1931.

tid (1899—1900) härrör också violinsonaten och på våren 1904 skisserades första satsen av den stora a-mollkvartetten op. 25. Det intressanta är emellertid hur de orkestrala intressena nu sätter sin prägel också på kammarmusiken. Jag har redan framhållit att det finns tendenser av detta slag i F-durkvartetten. Det råder f. ö. ingen tvekan om att den kris, om vilken jag här har berättat, avsevärt fördjupade Stenhammars konstnärskap: komponerandet blev för honom allt mindre lek, alltmer allvar, det blev något som inte bara angick känsla och öra utan hela tankelivet. (Jfr brevet till Morales.) Men vi kan också under de närmaste 7—8 åren märka en viss osäkerhet om vägen: internationell eller nationell orientering var frågan. Vi befinner oss mitt uppe i Stenhammars verkliga kampår som tonsättare.

Vi har tidigare kunnat konstatera, att den formtypologiska flora som Stenhammar brukar är den wienklassiskt traditionella. Att inledningsatsen i F-durkvartetten är en sonatsats, att scherzot har en triodel, att den långsamma satsen är uppbyggd som variationer är därför på intet vis anmärkningsvärt.

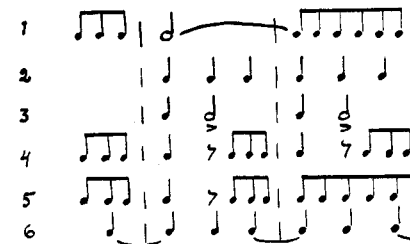
I den diskreta, kantabla första satsen ger bruket av komplementmotivet (ex. 5 a klammer, och 5 b) en viss anknytning till c-mollkvartetten — det är ju bara ett år mellan dem. I F-durkvartettens första sats är det f. ö. i sin kärna nära nog identiskt med det som vi mötte i den ungefär samtidiga f-mollkvartettens adagio och i c-mollkvartetten. Funktionen är i F-durkvartetten bara så mycket viktigare, framförallt i genomföringen, där det rent av mot slutet blir dominerande. — En annan fråga som det här helt kort kan vara på sin plats att beröra är ett ev. beroende hos Stenhammar av Berwalds musik. De lätt förbiillande passagera i vår sats där komplementmotivet spinns ut och utvecklas skulle onekligen kunna föra tanken till Berwald. Ett mera markant beroende skulle vi också kunna notera i genomföringens början (ex. 5 c). Huvudtemats (ex. 5 a) andra period tas där upp till en trångföringsartad bearbetning. Man kan jämföra detta avsnitt med bl. a. Berwalds Ess-dursymfoni, sats 1, t. 68 ff.

De ur personlig utvecklingssynpunkt intressantaste avsnitten i F-durkvartetten är de från 1900, vilka i de tryckta stämmorna skiljts åt men i originalpartituret getts en tvåledad indelning: scherzo och lento har sammanförts till ett block, fugan med introduktion (Fantasia e fuga) har fått bilda ett annat.

Efter första satsens milda tonfall verkar scherzot närmast som en explosion av kraft, energi och instrumental virtuositet¹: häftiga accenter

¹ Den ensemble som oftast spelat F-durkvartetten är Barkelkvartetten, dock inte helt i enlighet med originalet. Av outredd anledning spelas scherzot med sordin(!), vidare göres ett par större strykningar i introduktionen till fugan. Anmärkningsvärda är likaså några ändringar i de dynamiska angivelserna: scherzot slutar enligt originalpart. och tryckta stämmor fff, hos Barkel blir detta pp etc.

och djärva dynamiska skiftningar växlar med demoniskt förbiillande, kromatiska tongångar (beteckningen är Presto molto agitato / Con fuoco). Den starka framåtdriften i satsen understryks av markerad upptakter och en perpetuummobileartad rörelse, medan huvudsatsens senare del har en ljus karaktär (Dess-dur mot tidigare f-moll) och en nästan folkdansartad rytmidé — väl förberedd genom en rad avspännande, samlande omformuleringar. Detta skeende kan studeras i följande rytmkarta: 1—3 hör till huvudsatsens tidigare del, 4—6 till den senare.



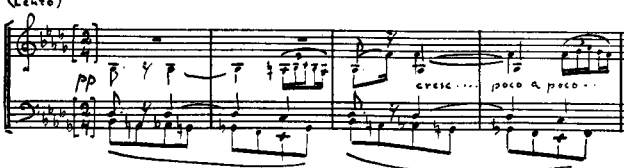
En triodel — agitato — saknar inte anknytningspunkter till Brahms' »ungerska» satser; dess betydelse för verket i övrigt återkommer jag till.

Den affektiska grundstämningen i scherzot finns kvar i lentot, en relativt kort variationssats. Ex. 5 f ger en klar bild av satsarten. Första-violinen spelar det innerliga, men också smärtfyllda, lapidariskt gestaltade temat medan vi i de tre underliggande stämmorna möter en satsbehandling som är ganska sällsynt i Stenhammars kammarmusik, en pianomässig ackompanjemangsfaktur med rika agogiska möjligheter. Det är inte utan intresse att ett par takter ur denna sats tagits upp i den sentimentala romansen för violin och piano (orkester) i f-moll.

Slutsatsen, f u g a n, förbereds som redan nämnts av en längre fantasiasats, där material från scherzots huvudsats och triodel spelas ut mot varandra i en ganska dramatisk dialog. Fantasins funktion är klar. Ser vi till verkets helhetsdisposition finner vi nämligen följande: Sats 1 är relativt rörlig men lugn och dämpad sats, 2 är dramatisk och med synnerligen snabbt tempo, sats 3 är en långsam sats. Fugan har också den till en början måttligt tempo. Tonsättaren ställdes sålunda inför situationen att till sist få i följd två satser i ungefär samma tempo — låt vara att deras karaktär är mycket olika. Stenhammar valde, som vi sett, en fantasiasats som förmedlande länk och denna fantasiasats får till en början spela ut scherzots snabba tempo och häftiga dynamik för att småningom via en omformulering av triodelens motiv glida in i en på ett par ställen rent av bachimiterande kvartettsats. Utvecklingen sker successivt och förberedandet av fugan är till och med så noggrant genomfört att vi under några få takter mot fantasins slut får ett kort fugato som spelar rollen av riktgivare.

The image displays a musical score for a piano piece, divided into two main sections. The first section, labeled 'Quasi Andante', begins with a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with various dynamics including *pp*, *pizz*, *arco*, *ppp*, *arco*, and *p*. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with *pizz* and *arco* markings. The second section, labeled 'Presto molto agitato', starts with a treble staff featuring a rapid, ascending melodic line with dynamics *f* and *fz*, and a bass staff with a driving, rhythmic accompaniment. The tempo and mood change to 'Presto molto agitato'. The third section, labeled 'Lento', begins with a treble staff featuring a melodic line with dynamics *f* and *mf*, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The tempo and mood change to 'Lento'. The score concludes with a final measure in the bass staff marked 'dim.'.

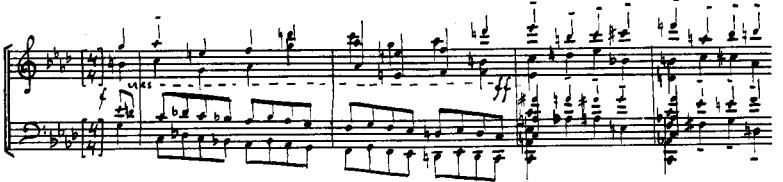
g) *(Lento)*



h) *Mod.*



i)



j)



5. Till stråkkvartett nr 3 F-dur

g) *All con anima.*



h)



i) *Andantino con intensissimo sentimento*



j) *Allegro (piano)*



g) *Allegro (piano)*



h) *Allegro (piano)*



i) *Allegro (piano)*



j) *Allegro (piano)*



g) *Allegro (piano)*



h) *Allegro (piano)*



i) *Allegro (piano)*



j) *Allegro (piano)*



g) *Allegro (piano)*



h) *Allegro (piano)*



i) *Allegro (piano)*



j) *Allegro (piano)*



g) *Allegro (piano)*



h) *Allegro (piano)*



i) *Allegro (piano)*



j) *Allegro (piano)*



g) *Allegro (piano)*



h) *Allegro (piano)*



i) *Allegro (piano)*



j) *Allegro (piano)*



g) *Allegro (piano)*



h) *Allegro (piano)*



i) *Allegro (piano)*



j) *Allegro (piano)*



g) *Allegro (piano)*



h) *Allegro (piano)*



i) *Allegro (piano)*



j) *Allegro (piano)*



g) *Allegro (piano)*



h) *Allegro (piano)*

F-durkvartettens final är Stenhammars första större instrumental-fuga, den första av tre: de båda följande är finalerna i den femte stråkkvartetten och i g-mollsymfonin. Temat härrör från scherzots triodel och är som vi ser (ex. 5 h) rikt modulerande och genomfört med stor konstfullhet. Vi har emellertid också i denna sats en markant karaktärs-förskjutning, nu bara i motsatt riktning mot i fantasin. Målet är en livfull, dansant stretta, onekligen något förvånande, hur välberäknat stegvis förskjutningen än sker. Vi kan följa utvecklingen i notex. 5 h—j med dess tre olika formuleringar: glidningen inom ex. 5 i sker i homofon riktning. I ex. 5 j har vi nått målet: karaktären är nu dansant, över en brumbas. Tankarna går till Dvořáks populära, av böhmisk folkmusik genomsyrade kammarmusik.

Men inte heller denna effektfulla spelmannsmusik får bilda slutet. Musiken tonas ner för några takter och in föres reminiscenser av första satsens huvudtema. Var det Stenhammars tanke att härigenom kunna samla satsens så vitt skilda poler i en slutvinjett?

Vi går nu tillbaka till första satsen och fixerar dess huvudtema (ex. 5 a). För den som är ute på jakt efter reminiscenser från andra mästare kan här lätt tankarna gå till Beethovens op. 59 nr 1 sats 1 — hur olika dessa temata än utvecklar sig. Peterson-Berger tog emellertid upp idén (DN 18 april 1903), och han fick näring för sin kritik mot Stenhammars beethovenberoende i ett annat avsnitt i verket, där återklängen verkligen inte kan bortdiskuteras: lentots coda, som helt visst är ett omedvetet eller medvetet citat av codan i nionde symfonins första sats (ex. 5 g). — Man skulle kunna föra dessa jämförelser med Beethoven ännu något längre och påpeka den likhet som existerar mellan fuga-subjektet hos Stenhammar och det i ciss-mollkvartetten op. 131 (sats 7; ex. 5 h). Kan det ur satsdispositionssynpunkt f. ö. finnas något samband mellan beethovencitatet i lentots slut och den dramatiska fantasin i kvartettens final å ena sidan, satsuppläggningsen i stort i Beethovens »nia» å den andra (scherzo, adagio, final med inledande »potpurri»-fantasi)?

Men har vi inte nu drivit vårt analyserande och vårt jämförande in absurdum? Eller har vi kanske i stället funnit exempel på ett drag som hos vissa stenhammarskribenter starkt betonats:¹ hans receptivitet

¹ Karakteristiska är Rangströms refererande rader i art. Sverige: Musiken i samlingsverket Vår tids konst och diktning i Skandinavien, Kphvn 1948, s. 219: »Se t. ex. på hans operor! Den första — 'Gildet på Solhaug', skriven till Ibsens ungdomsdrama — vad är den annat än en parafras på Griegs violoncellsonat, från början till slut, samt lite Wagner och Schumann och en folkvisa från Värmland! Hör på 'Tirfing' — Hela 'Niebelungenringen', med tre gråa gravhögar, ett förtrollat svärd (Angantyr), en folkvisa, denna gång från Norge, ett engelskt horn från 'Tristan', och hela Wagnerpartituret förresten! — — Och i första symfonien — där kommer hela Anton Bruckner, i andra symfonien komma Sibelius och Berwald! Hans fiol-sonat? Av Schubert, Lindblad och av Prins Gustaf — — —»

men också hans ibland bristande förmåga att värja sig för intryck utifrån. Vi såg t. ex. hur han i skissen till pianotriosatsen helt enkelt gled in i ett välkänt mendelssohnskt tonfall. Ture Rangström, som kände Stenhammar mycket väl från dennes senare livsdecennier, har förståelsefullt formulerat denna företeelse så här:¹

Stenhammar hade en instinktiv lockelse att i sin egen musik alltid ett ögonblick först och främst vilja upptäcka, fånga och återspegla den mästare som sist gjort det starka intrycket på hans mottagliga, åter-skapande natur. Detta var förvisso icke den plagierande, tillfälliga konst-närens typ. Kallar man honom någon gång för den eklektiske komposi-tören, så är det ur den filosofiska meningen, där eklekticism betyder förmåga att ur skilda system draga fram det bästa i personlig formning.

Även om denna syn på problemet inte kan bli den slutgiltiga, är den likväl värd att notera.

Violinsonaten kan i utvecklingen mellan de tredje och fjärde stråkkvartetterna liknas vid ett lyriskt mellanspel, mest erinrande om F-durkvartettens första sats: genomskinlig faktur, mjuka konturer, en idyllisk, svärmisk grundton. Liksom i pianotriosatsen är pianostäm-man relativt asketisk. Även violinstämman präglas av instrumental enkelhet, långa kantabla bågar som i första satsens huvudtema (ex. 6 a), små kapriciösa fraser (ex. 6 b). Det vore likväl inte riktigt att tala om Stenhammarsonaten som ett i allo giltigt exempel på de teser, för vilka Peterson-Berger stred med sådan entusiasm. a-mollsonaten vann visserligen hans hundra procentiga gillande, men att karakterisera verket som »klingande visor utan ord» vore bara en halv sanning. Stenhammar kan nämligen inte heller här förneka sitt intresse för och sitt naturliga handlag med formbildningar som växer fram genom det motiviska arbetet. Det gäller inte bara yttersatserna, det gäller också mellansatsen, Andantino (con intimissimo sentimento), som visserligen stämningsmässigt kommer romansen ganska nära men som tematiskt byggs upp mindre av visartat avrundade melodibildningar än genom fortspinning och bearbetning av stoffet. Vi har satsens material i ex. 6 c—d.

I sista satsen — Allegro — tar Stenhammar upp ett motiv som vi senare ofta möter hos honom: en daktylrytm. Vi har det i ett piano-intermezzo från 1890-talets mitt, vi möter det i de senare kvartetterna, i g-mollsymfonin, i en del sånger etc. Jag återkommer härtill i samband med analysen av den femte stråkkvartetten (s. 66).

I sin intima ton och konsertanta friskhet kan a-mollsonaten leda tankarna till Schuberts sonatiner. Däremot står den i ett visst motsatsförhållande till exempelvis Brahms' d-moll- och Francks A-dur-

¹ Vår Sång, 1937: 10.

sonater — båda ju rikt utarbetade och djupsyftande — liksom till sentimentaliteten hos Sjögren. Peterson-Bergers violinsonater liksom Griegs intar då en mellanställning: enklare motiviskt arbete, kraftfulla yttersatser, en romans som långsam del, folkmusikaliska, ofta dansartade element, expansiv pianosats.

Förutom uruppförandena spelades Stenhammars kvartetter relativt sällan: de var måhända för stora och krävande för turnépubliken. Desto större möjligheter borde då violinsonaten ha haft, men de tycks inte ha utnyttjats; man möter sonaten mycket sällan på konsertprogrammen från decennierna efter sekelskiftet. Det är först under senare år som verket spelats mera allmänt.

STRÅKKVARTETTERNA I A-MOLL OP. 25 OCH C-DUR OP. 29

Ett utspritt tillkomstdatum för ett verk behöver ju inte i och för sig innebära, att vi har att göra med musik som vållat sin upphovsman mycken skaparmöda eller som han velat ge en så rik och tankediger utformning som möjligt. I F-durkvartettens fall finns det sålunda ingenting som direkt tyder på, att den senare delen av verket skulle ha förberetts under åren 1897—1900. Situationen är en annan med a-mollkvartetten op. 25: där har vi en lång mognadsprocess. Jag har redan antytt att den tidigaste skissen, var från 1904. 1906 återkom Stenhammar till sitt verk, först 1909¹ fullbordade han det.

Vad kvartetten betydde för Stenhammar får vi en antydning om i ett Aulin-brev. Så här skriver Tor Aulin till sin hustru (Göteborg den 4 januari 1910):

Mitt arbete upptager mig helt, och inöfvandet af Stens kvartett har gripit mig fullständigt. Vi ha arbetat som vilda af glädje öfver den, jag kanske med mera smärta än vid något annat, ty jag förstår detta styckes kärna så förtvifladt, att jag fantiserar om nätterna, och har det rifvit i mig, detta ständigt återkommande sökande efter ett konstideal, som nog icke finnes. — — — Du skall se att vi spela det märkliga stycket af Sten riktigt säreget. (Spärr. här.)

Indirekt har vi också av Stenhammar själv ett vittnesbörd om verkets betydelse. Det är i ett brev till Sibelius daterat den 4 januari 1903 och skrivet med anledning av det första stockholmsframförandet av dennes D-dursymfoni:²

Det är ju redan länge sedan vi hade din symfoni här, — jag tänkte skriva genast dagen därpå, men därav blev intet, och så dröjde jag. Ty

¹ På våren 1909 var, som redan framgått av verkförteckningen, Stenhammar också sysselsatt med en violoncellsonat. Det rör sig om en långsam inledning och knappt expositionen i en sonatform. Att döma av skisserna hade Stenhammar i allegrot träffat en personlig ton: den kraftfulla, energiska rytmiken känner vi igen från bl. a. några tutttiställen i g-mollsymfonins första sats.

² Karl Ekman, Jean Sibelius, Hfors 1935 s. 168 f.

du skall veta att du är i min tanke dagligen alltsedan jag hörde symfonin. Du härliga människa, det är ju hela stora fång av under du hämtat upp ur det omedvetnas och utsägligas djup. — — — Jag har också skrivit en symfoni nu. Det kallas åtminstone för symfoni. Och enligt ett avtal, som du kanske glömt, skulle den tillägnas dig. Därav blir emellertid ingenting. Den är ganska god, men går på ytan. Jag längtar in i mig själv. Och du får vänta till jag hunnit dit in. Den stora dag då detta skett präntar jag ditt namn med stora bokstäver på titelbladet. Det må vara till en symfoni eller vad som helst annat.

Stenhammars val föll på a-mollkvartetten, en gåva som Sibelius sedermera återgäldade genom att tillägna sin näre vän och beundrare den sjätte symfonin.

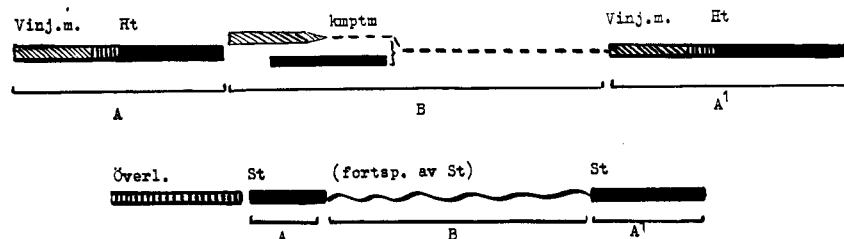
Om vi tidigare endast delvis har kunnat gå in på de verk som vi förelagt oss, är det inför analysen av a-mollkvartetten än viktigare att betona, att vi här endast kan uppta till behandling ett begränsat antal frågeställningar — låt vara att ett par av dem är av för Stenhammars kompositionsstil principiell natur. a-mollkvartetten är det utvecklingshistoriskt kanske intressantaste verket i Stenhammars instrumentala produktion.

Låt oss här liksom i ett par tidigare fall utgå från första satsens exposition.

Den inleds av en kadensartad soloslinga i snabbt tempo (ex. 7 a). Omedelbart härpå inträder i långa, jämna notvärden två sammanlänkade slutfallsformler av hymnkaraktär (ex. 7 b). Detta är den tvåledade huvudtemagruppen: i fortsättningen kommer vi dock — för att undanröja missförstånd — att endast kalla den senare hälften för huvudtema, medan vi ger den förra benämningen »vinjettmotiv». »Vinjettmotiv» och Ht spelas efter själva exponerandet ut mot varandra, varvid Stenhammar ur det förra utviner en motivgestalt av individuell prägel (funktionen i satsen är komplementmotivets), vilken bibehåller initiativet ett tiotal takter. Efter detta avsnitt upprepas vinjettmotiv — till en början något förändrat — och Ht, nu med resp. melodistämmor förlagda till violoncellen. Schemat blir ABA, där A företräder själva exponerandet av idéerna, B det mindre genomföringsavsnittet. — Slutfallet i vinjettmotivet (i ex. 7 a inom klammer) tas nu upp till bearbetning i en dynamiskt bågformad överledningsdel till sidotemat. — Även sidotemagruppen har ABA-form (ex. 7 d), där A givetvis företräder temaexpositionen — i detta fall ett tvåtaktermotiv som stegras genom variation —, B en fortspinningsdel, dock med bibehållande av sidotemats tvåtaktergruppering, A åter en något varierad upprepning av St. Epilogtema saknas. Den grafiska framställningen på nästa sida klargör det ovan sagda.

Redan i denna exposition finns mycket av det väsentligaste ur stil-analytisk synpunkt sammanträngt.

Jag har påpekat hur Stenhammar på några centrala ställen i sin F-durkvartett influerats av Beethovens senare produktion, främst av nionde symfonin och ciss-mollkvartetten. I Stenhammars a-mollkvartett ger till en början själva omfånget — speltiden är c:a 45 min. —, allvaret och tankedjupet associationer i liknande riktning. Det är också lätt att visa, att om något verk här till en början föresvävat tonsättaren så är det Beethovens stora a-mollkvartett op. 132. Det räcker med att hänvisa till de båda Beethoven-citaten under resp. ex. 7 a och 7 d. Av



dessa är ju likheten i ex. 7 a: 1—2 ställd utom all diskussion (ett egenartat sammanträffande är att också Ludvig Normans vid slutet av förra seklet ofta spelade a-moll-kvartett har en snarlik början [ex. 7 a: 3]: obs. f. ö. tonartsidentiteten!). I ex. 7 d kan samhörigheten till en början diskuteras, å andra sidan tillkommer här en påtaglig likhet i motivutveckling.

Vilka höga konstetiska ideal visar inte denna orientering mot Beethovens sista kvartetter på! Den är emellertid — om vi ännu något uppehåller oss vid beethoveninfluenserna — inte allenarådande. — Kurt von Fischer har i sin bok »Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken»¹ visat, hur i mellanperiodens verk den tematiska bearbetningen blir alltmer koncentrerad samtidigt som det av honom särskilt undersökta »Entwicklungsmotiv» (i min framställning ju närmast jämförbart med »komplementmotiv») också det får en väsentligare, idébärande roll. Situationen är då något annorlunda i Beethovens »Spätstil»: tyngdpunkten ligger inte längre, skriver von Fischer, på temat utan på utvecklingen, en upplösning »in bewegungsdynamische Linienzüge wird charakteristisch für Beethovens Spätstil» (s. 129). Tidigare var det ju för Stenhammar närmast mellanperiodens beethovenverk som var stilbildande. Men också i a-mollkvartetten finner vi arbetssätt som kan hänföras hit. Vi har komplementmotiv med melodisk bärkraft; dit hör i viss mån också företeelsen att välja ut slutfallet i ett tema eller ett motiv och kontrapunktiskt arbeta endast med det. Kurth kallar det i sina bachstudier² rent av för ett typiskt wien-

klassiskt tillvägagångssätt: han har ett slående exempel i Beethovens första pianosonat, sats 1 (t. 10—14). En utveckling som mer ser till en friare fortspinning och därmed kommer nära arbetssättet i Beethovens sista verk har vi i sidotemagruppen.

Vad som är anmärkningsvärt hos Stenhammar är givetvis samhörigheten med a-mollkvartetten op. 132 och med Beethovens »Spätstil» överhuvudtaget. För är det inte så att både musiker och publik i alla tider lättast hittat vägen till mellanperiodens verk!

Det är ingen överdrift att påstå, att vårt land först i och med Stenhammar får en tonsättare som i större skala förmår utvinna något väsentligt för sitt eget skapande ur Beethovens sista kammarmusikverk. Han kunde då bygga på egna studier, främst i anslutning till Aulinkkvartettens konserter (obs. Beethovensäsongen 1901—02!), han kunde nå fram till viktiga synpunkter på ämnet också genom bl. a. Wagner och Brahms, men därtill kommer att först framemot seklets slut beethovenintresset i Sverige tycks ha utvecklats därhän, att man kände sig mogen för inte bara ett ytligt respekterande utan också en mera engagerad avlyssning av de sista stråkkvartetterna och pianosonaterna. Stenhammar hade med andra ord i sitt sökande bättre än någon av sina föregångare ett stöd i den inhemska Beethoven-traditionen.

Under arbetet med a-mollkvartetten utvecklades och skärptes emellertid också det personliga i Stenhammars tonspråk. Ur stämförings-synpunkt kan man rent av tala om a-mollkvartetten som ett ställvis unikt verk i kammarmusiklitteraturen. Jag ber läsaren ta ex. 7 c i betraktande: det är hämtat ur finalens slutvariation. Tonsättaren utgår här från en figuration i violan och utvecklar den till sist i samtliga stämmor. De föres i en komplicerad klangväv arpeggerande mot varandra. Stråkarna förvandlas stundtals till ackordinstrument, det är närmast en pianistisk fantasi som här tar sig uttryck. Notbilden är verkligen egenartad för ett verk som vilar på Beethoven-Brahms grund. Principiellt måste vi också om a-mollkvartetten säga, att den jämte den ungefär samtidigt komponerade andra pianokonserten är Stenhammars harmoniskt mest expansiva verk. I kvartetten finner vi nyckeln till genomföringens rika kromatik i de ideliga ledtonsverkningarna i vinjett-motivet och i överledningen mellan Ht och St.

Men i a-mollkvartetten finner vi också rika exempel på ett stildrag som under 1900-talets första decennium mera allmänt bryter igenom i Stenhammars produktion: det är hur en sats av konstruktiv, samlad karaktär luckras upp av improvisationsartade insnitt. Vi hade en tendens i samma riktning i c-mollkvartetten men framförallt finner vi det utvecklat i den andra pianokonserten liksom i de två stora orkester-

¹ Strassbourg-Zürich 1948, s. 123.

² Grundlagen des linearen Kontrapunkts, 3. Aufl. Bern 1922, s. 236.

verken från 1910-talet, F-durserenaden och g-mollsymfonin.¹ I ingetdera fallet är det ett ytligt briljerande som är målet, snarare då ett visst rymdperspektiv som tonsättaren vill åt. Vinjettmotivets snabbt förbigående kadensslinga kan räknas till denna kategori av idéer, det mest karakteristiska exemplet har vi emellertid i den långsamma satsen: ex. 7 f. Mot »fjärrverkan» i förstaviolinens soloslinga ställs här »närverkan» i andraviolinens temapresentation. Den agogiska tolkningstil som vi tidigare talat om, har här sin motsvarighet i Stenhammars egen musik.²

Ännu återstår oss att diskutera ett viktigt stildrag i Stenhammars a-mollkvartett: relationerna till svensk folkmusik, påtagligast exponerade i finalen med dess variationer över folkvisan »Och riddaren han talte till unga Hillevi» (ex. 7 h), i tidigare kvartetter bara antydda, t. ex. i C-durkvartettens första sats, det balladartade temat i samma kvartetts final och några dansrytmer i F-durkvartettens scherzo och final. För att rätt förstå Stenhammars arbetssätt i detta avseende måste vi dock först helt kort ta ställning till nationalromantiken som sådan.

Tyvärr har vi också här att göra med en för svensk tonkonst central riktning, för vilken vi saknar grundläggande studier. Gunnar Jeanson berör frågan endast ytligt i sin södermanavhandling, fastän den nationella romantiken där givetvis borde ha utgjort ett av huvudkapitlen i framställningen.³

I princip innebär ju nationalromantiken att konstmusiken upptar stoff från folkmusiken. Den är alltså ett led i en process som äger allmängiltighet inom västerländsk tonkonst (likaväl som påverkan i motsatt riktning), ett led som är relativt lätt att urskilja genom bredden och intensiteten i assimileringen av folkmusikaliska stildrag. Kännetecknande för riktningen är ju också, att den är intimt förknippad med de djupgående nationella intressen som framförallt i de europeiska randstaterna satte sin prägel på förra seklets politiska och kulturella liv — med återverkningar långt in i vår tid. Nationalromantiken bör alltså avskiljas från exotismen. Dess företrädare utgår från den inhemska folkmusikskatten: »just besinnandet av det egna landets och folkets väsende och uttryckssätt är den röda tråden», skriver Carl-Allan Moberg.⁴ Exotismens företrädare sökte däremot förnyelse i främmande länders folkmusik.⁵

¹ Här några närmare preciseringar: i F-durserenadens första sats, Ouvertura, införs en soloviolin med liknande »uppluckrande» verkan, i g-mollsymfonins första sats ställs redan i början det konturfasta huvudtemat mot en improvisatoriskt, rytmiskt fritt gestaltad soloslinga i träblåsar.

² Se kap. 1, s. 51 ff.

³ Så tycks exempelvis Jeanson uppfatta den centrala melodin i skådespelsmusiken till »Marsk Stigs döttrar» som ett södermanoriginal (s. 260)!

⁴ Från kämpevisa till locklåt, STM 1951 s. 5.

⁵ En sammanblandning av de två begreppen möter vi ex. i Kurt von Fischers Griegs Harmonik und die nordländische Folklore (Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung. Herausgegeben von Ernst Kurth. Bern-Lpz 1938) kap. 1. Wolfs spanska lieder, Schumanns »Von fremden Ländern und Menschen» ställs här sida

I den mån Emil Sjögren i några av sina spanska lieder (op. 6) främst genom en del rytmiska detaljer söker få fram lokalkoloriten är detta ett utslag av exotism, nationalromantiskt orienterad är han däremot när han som i van-der-Reckesången »Jeg sadled min Hest en Morgenstund» (op. 13 nr 3) anslår en till orden väl träffad nordisk balladton.

Den stil som vi i allmänhet kallar för den nationalromantiska upptar emellertid också andra led som man inte får bortse från. I Sverige fick strömningen sin förste geniale representant genom Söderman, i Norge genom Grieg, i Danmark genom Gade. Hur mycket i de stilar och traditionslinjer som dessa skapade återgår dock inte på de folkmusikaliska influenserna men väl på karakteristiska personliga drag! Inte minst Grieg är här ett svärbemästrat och ofta diskuterat kapitel.¹

För att koncentrera oss på influenserna från folkmusiken så tog sig dessa olika uttryck. Två kompositoriskt enkla tillvägagångssätt är dels rapsodin, där visor och låtar citeras och bearbetas, ofta i ett programmatiskt sammanhang (ex. Alfvéns »Midsommarvaka» och Atterbergs »De fåvitska jungfrurna»), dels vad vi närmast bör kalla för pastischen. Ett sådant fall är Lindblads balladimiterande »Apelgården» till en dikt av Atterbom, ett annat Tor Aulins välkända Polska för violin och piano. Ett tredje sätt är, när vissa karakteristiska stildrag i folkmusiken — en melodiformel, en dansrytm — tas upp och förenas med uttrycksmedel från den konstmusikaliska traditionen. Detta är det utan tvekan intressantaste men också mest svåranalyserbara nationalromantiska kompositionssättet. Ett belysande exempel har vi i Stenhammars g-mollsymfoni. Första satsens huvudtema har en tungt sviktande dansrytm som onekligen ger associationer till svensk folkmusik: sambandet låter sig relativt lätt påvisas. Ur melodisk synvinkel är problemet dock betydligt svårare. Det inledande, stigande kvintsprånget möter man visserligen ofta i folkviselitteraturen, den är dock av alltför allmän natur för att äga något större bevisvärde. Analysen måste gå vidare och förfinas. Möjligen kommer vi ett samband på spåren, om vi som jag gjort i min artikel om verket i Nordisk Musikkultur 1952: 3 (s. 273) som fond lägger »Ro, ro i fiskeskär» (ex. 8). Likheter i melodikurvorna och i intervallvalet är slående — men vi har inget bevis för att Stenhammar själv såg på sitt tema på samma sätt. Detta behöver dock inte innebära att vår analys är rent hypotetisk. Tvärtom lär vi oss en sak på exemplet, nämligen att när en sammanjämkning av folkmusikinfluenser och konstmusikalisk stil blir som mest homogen, då möter vi ofta inte bara en stilisering så långt driven att det är ytterst svårt att visa på

vid sida med Chopins mazurkor, Gades och Kjerulfs verk, Brahms' och Liszts »ungerska» satser ses under samma synvinkel. Förklaringen kan möjligen ligga däri, att för en mellaneuropé ex. spanska rytmer och norska vallåtsmotiv har en »exotisk» retning. Om assimileringen i konstmusiken grundar sig på ett nationellt program eller bara på ett sökande efter vissa effekter blir av underordnad betydelse.

¹ Ole Mørk Sandvik har i en artikel »Edvard Grieg und die norwegische Volksmusik» (i Gedenkboek aangeboden aan Dr. D. F. Scheurleer, Haag 1925, s. 271 ff) visat på den ganska ringa procent direkta influenser som vi möter i Griegs musik. I motsatt riktning pekar den kritik som Olav Gurvin riktat mot Fischers Griegbok; författaren har inte haft tillräcklig kännedom om hardangerfelen och därför klangligt missförstått Griegs utformning av slåtterna op. 72. Se Norsk musikkgranskning 1940, s. 45 f.

a) *All. ma non troppo*

Beethoven, op. 124, All.

Hornman, op. 67, All.

b)

sotto voce

Kämpen Grimmborg

Den så väl med den äran?

Resilia att sor-gen är tung.

sitta...

Konunga-so-nen den un-ga

c) *(Adagio)*

pp dolce

dim.

dim.

dim.

d) *tranquillo*

molto ma espressivo

dolciss

e) *Adagio*

p espress

Symf. F. dur. 2

Eja mitt hjärta

Kristallen den fina

f) *(Adagio)*

poco rit. a tempo

molto cresc.

g) *Scherzo: All.*

molto p

Grieg, Kvantett I, All. molto ed agitato

Grieg, Kvantett I, All. molto ed agitato

h) *Aria variata. And. sempl.*

var. I

var. II

dolce agitato

7. Till stråkkvartett nr 4 a-moll

någon förebild, folkmusikstoffet har också — och det är så vi får tänka oss processen i ovan anförda fall — blivit ett lika spontant, »oprogrammatiskt» verkande medel som mycket i den konstmusikaliska traditionen. (Det är min uppfattning, att en nationalromantisk stil alltid skall kunna förklaras med hänvisning till folkmusik — även om det måste ske i andra hand och kräva en synnerligen komplicerad analysapparat, alltså ett moment dit vi i forskningen knappast ännu hunnit.) Vi bör i anslutning här till också lägga på minnet att det folkmusikstoff som sugits upp i konstmusiken mera sällan kommit tonsättarna till del i originaldräkt. Hur många av dem har i likhet med Dybeck upplevt folkmusiken i dess egen miljö?¹ Den svenska nationalromantiken är till inte ringa procent ett resultat av den spridning som våra folkvisor och våra låtar fått i normaliserad uppteckning, för visornas del också försedda med pianoackompanjemang, helst också framförda av skolade röster. Det genuina föredraget stod ingalunda högt i kurs, det visar ju bl. a. Peterson-Bergers hårda dom över de jämtska spelmännen.

Hos Stenhammar finns alla de tre ovan anförda kompositoriska tillvägagångssätten företrädade, dock med en kraftig betoning av det sista ledet. Kör- och orkesterverket »Midvinter» är en rapsodi, tonsättarens enda: det är f. ö. inspirerat av ett julbesök (1905) hos Zorn i Mora, där Stenhammar fick kontakt med den genuina dalamusiken genom en annan gäst, Nils Andersson. Detta är det bevisligen enda tillfälle då Stenhammar hört folkmusik s. a. s. ute i fältet. — Pastischartade satsbildningar i folkdans- och balladstil har vi först och främst i musiken till Ibsens »Gildet på Solhaug», medan vi möter en ofta ganska svårpreciserbar assimilering av folkmusikstoff i ett flertal sånger och instrumentalverk.

I a-mollkvartettens första sats är det givetvis det tredje kompositionssättet som är aktuellt: några rapsodiinslag finns inte, lika litet som pastischartade element. Vissa motivinfluenser kan vi däremot få fram och då i huvudtemats första led. Den harmoniska dräkten skyler kanske till en början källan, en i folkvisan ofta förekommande slutfallsformel: vi finner släktskapen belyst i ex. 7 b. Det väsentligaste är emellertid inte denna snabbt passerade antydan om en nationalromantisk bakgrund till satsen, det väsentligaste är tonsättarens sätt att utnyttja temat i den formella utvecklingen. I i n t e t fall bearbetas det, det löper bitvis närmast som en cantus firmus genom satsen, medan komplement- och överledningsmotiven bearbetas i de övriga stämmorna. Särskilt ofta föres huvudtemats första led in. Man må fråga efter motiveringen för detta förfarande. Föga troligt är det att Stenhammar lärt av Senfl, Isaac och andra mästare som ivrigt arbetat med cantusfirmus-tekniken — hans intresse för äldre körmusik är av senare datum. Idén kan knappast heller återföras på bachska influenser: det finns i övrigt ingenting i satsen som talar härför. Ett annat och troligare alternativ

¹ Moberg, a. a. s. 32.

är att Stenhammar funnit temat så koncentrerat att en utarbetning helt enkelt inte skulle ha varit tänkbar.¹

Hur raffinerat ett folkvisebesläktat motiv tas upp i denna i övrigt så beethovenskt koncentrerade och rikt utarbetade kvartettmusik finner vi belägg för också i den långsamma satsen. Den stigande linjen och den rytmiska grupperingen för inte bara in huvudtemat i den refuserade F-dursymfonins långsamma sats i associationsfältet, tankarna går också till »Nävervisan» och till den i själva anslaget snarlika »Kristallen den fina» (ex. 7 e). Men följer vi kvartettemats fortspinning, möter vi också ett melodiformande element som vi från och med sekelskiftet finner allt oftare i Stenhammars instrumentalmusik. Linjen är i stort sett stegvis ända fram till t. 11 där tonsättaren genom ett större språng — här en sext — för in en affektspänning som än mer understryks genom att den tidigare regelbundna 3/8-rörelsen bryts genom inpass av en om än inte utskriven så dock underförstådd 3/2-takt. Den kurva som temat beskriver känner vi igen från violinsonatens andra sats, från Florez och Blanzeflor, F-durserenadens Canzonetta och Tor Hedbergsången »Guld och gröna skogar», för att nu nämna några kompletterande exempel.²

Scherzosatsen leder genom sitt högt drivna tempo och sin spetsiga — »staccaterade» — artikulation väl knappast tankarna direkt till folkmusik. Relationer av detta slag finns det emellertid också här: de ligger i formelmässigheten, i antydan till pentatonik och i den doriska färgsättningen. Satsen är intressant också därför, att den ger ett exempel där en »nordisk ton» inte bara återfaller på likheter med ett visst folkmusikstoff utan på särpräglade drag i en av de ledande nationalromantikernas personstil, i detta fallet Griegs. Något av samma rytmiska anslag liksom det inledande kvintsprånget har vi i scherzosatsen i c-mollsonaten för violin och piano och en besläktad formeluppbyggnad har vi i första satsen i Griegs g-mollkvartett: d—a, f—e etc. (ex. 7 g).

Stenhammar skrev gärna omfångsrika scherzosatser, a-mollkvartettens är dock den längsta av dem alla. Den har i verkets helhetsgestaltning inte bara funktionen av kontrast gentemot det innerliga, tanke djupa adagiot, det är samtidigt den sats som skall balansera de till övervägande del långsamma finalvariationerna. Jag har redan tidigare

¹ Det finns ännu ett alternativ: att Stenhammar i Geijers anda skulle ha uppfattat balladernas omkväde som så stämningsmättat och innehållsladdat att det — programmatiskt tänkt — inte fick och kunde rubbas. Detta alternativ skulle dock från tonsättarens sida fordra en sällsynt medveten och »filosofisk» hållning till det förmenta folkvisecitatet, något som svårligen låter sig bevisas. Stenhammar har f. ö. inte i sina folkvisevariationer i fjärde och femte kvartetterna ägnat omkvädet någon större uppmärksamhet. Angående Geijers teorier om omkvädet, se bl. a. Elsa Norberg, Geijers väg från romantik till realism, Upps. 1944, s. 229 ff.

² Se vidare min Stenhammarartikel i Musikvärlden 1949, s. 236.

All. energico (in symf. g-moll)

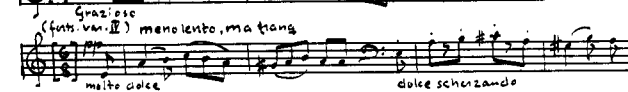


8. Ur symfoni nr 2, g-moll, sats 1

All. molto con spirito



Allegretto scherzando



9. Till stråkkvartett nr 5 C-dur

påpekat att temat för dessa variationer var en folkvisa. Finalen i a-mollkvartetten är alltså ytterst det bästa beviset för tonsättarens nationalromantiska orientering vid tiden för verkets tillkomst. Av formtypologiska skäl kommer jag dock att behandla finalen först längre fram i min studie.

Lika genomsyrad av svensk folkmusik som a-mollkvartetten är C-durkvartetten från sommaren 1910. Karaktären är dock en annan. Underrubriken »Serenad» ger en antydning härom. Verket igenom möter vi en livfull, humoristisk spelmanston, inte utan drastiska poänger. Så är exempelvis fallet med finalens epilogtema och med den modulatoriskt underfundiga, virvlande scherzosatsen, där vid gränsen mellan trio och huvudsats fyra taktters valstempo ger en blixtbelysning av ursprunget till den hårt stiliserade folkdanskaraktären. Samma verkningfulla förening av naiv spelansglädje och en närmast wienklassisk grace möter vi också i yttersatserna. Om det tematiska materialet i a-mollkvartetten till stor del var kantabelt, har det i C-durkvartetten fått perpetuummobilekaraktär: en ständigt pulserande livfull rörelse — enda undantaget är faktiskt en sångbar antydning i första satsens epilogtema.

I detta sammanhang intressantast är emellertid kvartettens andra sats, Ballata, variationer över visan om riddaren Finn Komfusenfej (ex. 9 e); i en anteckning i originalpartituret har Stenhammar lämnat en sedermera refuserad alternativtitel, ritornell. I några inledande ord i det tryckta partituret kallar han satsen för en »parafra».

Stenhammar lämnar där också några andra upplysningar av intresse. Han hade hört visan sjungas av sin morfar, kammarherren Thure Gabriel Rudenschöld (en bror till den kände pedagogen Torsten Ruden-

schöld), vilken som änklings bodde i det stenhammarska hemmet sedan Per Ulrik Stenhammar avlidit 1876, »sydde tapisseri, gjorde korthus, ritade, målade, och sjöng visor»¹ som Stenhammar skriver i sina självbiografiska anteckningar. Vidare framhåller tonsättaren i sitt företal att den version som han mindes efter morfadern på en väsentlig punkt avvek från en tryckt textversion som Adolf Noréen hade gjort Stenhammar uppmärksam på i samband med verkets tryckning 1913. I Stenhammars version lyder sista strofen: »Men när som de kommo till tolfmilaskog, då mätta ho' tröttna, och Fusenfej d o g.» I den tryckta versionen (i Jultomten 1899) står emellertid »men hästen han tröttna', och Fusenfej d r o g.» Stenhammar accepterar den sista läsarten som den ursprungliga »ehuru den ej passar till min förtoning». Den sista kvartettvariationen utgöres nämligen av en stilla avtoning av den i övrigt ganska uppslupna satsen.²

Men detta är inte den enda detaljen i ballatan som är illustrativ. En närmare analys visar att musiken steg för steg beskriver den komiska friarfärden, varje strof, varje händelsemoment får sin variation. När Finn Komfusenfej står inför drottningen och anhåller om Hoppet-i-Spiras hand, då skrider musiken fram mjuk och värdig, när han står inför Hoppet-i-Spiras bror, Knapp-Målar-på-vägg, då är karaktären till en början martialisk men glider småningom in i en ganska elak spelmansparodi (ex. 9 e, rad 2). Denna tudelning återfaller på texten: varje strof inleds nämligen med Fusenfejs entré och hälsningsceremoni — där är det hans hållning som ger musiken dess karaktär — och avslutas med en dialog med de olika familjemedlemmar hos vilka han begär sin brud. Så här lyder fjärde strofen, där vi har dialogschema fullt utvecklat:

Riddaren Finn Komfusenfej
han går sig på gården, han går sig på råd,
han axlar sitt skinn.
Så gånger han sig i kammaren in
till fru Hicka, fru Bricka, fru Dördi, fru Britta:
— »Och sitter ni här, fru Hicka, fru Bricka, fru
Dördi, fru Britta allt över ett bord!
Får jag taga eder syster till råda?»

¹ Musikmänniskor, s. 151.

² Noréen hade tydligen retat Stenhammar en smula för hans missuppfattning av texten, men Stenhammar blev inte svaret skyldig (i ett brev dat. Nägeröd, Fiskebäckskil, 17. 9. 1913: UUB G 185 v nr 1597): »Att Fusenfej drog, när hästen af förklarliga skäl tröttnat, låter ju mycket naturligt, och förmodligen har du rätt, att detta är den riktiga läsarten. Emellertid har jag alltsedan min späda barndom lefvat mig in i föreställningen om Fusenfejs tragiska ändalykt, och i min komposition dör han absolut, så det hvarken kan eller vill jag ändra. Icke håller kan jag finna det synnerligen 'öfverraskande' att han efter alla utståndna mödor aflider af öfveranstängning. Du har väl hört hvad gubben Julius Günther i världen svarade på frågan hvad Harald Viking dog af: na-na-naturligtvis utaf mu-musiken. Så med eller utan ditt medgifvande låter jag allt Fusenfej dö.»

— »Det får du fråga hennes fader till råda.»
— »Jag har så gjort», sa' Fusenfej.
— »Det får du fråga hennes moder till råda.»
— »Jag har så gjort», sa' Fusenfej.
— »Det får du fråga hennes broder till råda.»
— »Jag har så gjort», sa' Fusenfej.
— »Det får du fråga henne själver till råda.»
— »Jag ska så göra», sa' Fusenfej.

Musikaliskt har ovanstående strof gestaltats på följande sätt: fram till och med rad 8 är karaktären mjukt glidande, väl framme vid dialogavsnittet inträder emellertid ett prestoavsnitt, f. ö. inte så olik uvertyren till Smetanas »Brudköpet»(!). Alldeles uppenbart har det här lekt Stenhammar i hågen att försöka åskådliggöra systrarnas snatter och upprörda känslor. Det säger sig självt att satsens kulmen inträder när Fusenfej står inför sin brud: variationen är hållen i siciliennerytm (ex. 9 e, rad 3). I ex. 9 e, rad 4 ser vi hur noggrant och fint Stenhammar skildrat dialogen mellan Fusenfej och Hoppet-i-Spira: hennes repliker ljuva, hans alltmer kavata och hoppfulla.

Visan om Finn Komfusenfej hör till den stenhammarska släkttraditionen. Claes Göran Stenhammar har i gott minne det sätt på vilket hans far sjöng den: snabbt tempo och med en rad illustrativa, halvt teatraliska nyanser. Detta är av uppförandepraktiskt intresse. För det första bör tempo- och karaktärsbeteckningen Allegretto scherzando respekteras: ballatan är visserligen C-durserenadens långsammaste sats, men för den skull inte någon »långsam sats». En sådan saknar kvartetten. För det andra kan det drastiska beskrivandet i variationerna gott betonas: spelmansparodin likaväl som systrarnas »prat i mun på varandra», det charmfulla gestaltade mötet mellan Fusenfej och hans brud likaväl som den elegiska slutkantilenan.

Den 31 juli 1910 fullbordade Stenhammar sin femte stråkkvartett, den 3 augusti har han daterat en polska, också den för stråkkvartett. På samma notark återfinner vi ytterligare en del skisser, inte alltigenom tänkta för kvartett men samtliga med tydliga polskadrag. En hel svit av polskor sålunda! Hur skall detta förklaras?

Det ligger nära till hands att tänka sig att Stenhammar under de båda produktiva och lyckliga Vestanåsomrarna kommit i kontakt med spelmän, möjligen genom någon spelmansstämma. Så tycks dock inte ha varit fallet.¹ I stället var de två östgötasomrarna fyllda av chopinspel, något som också sätter sin prägel på Stenhammars konsertprogram de följande säsongerna. Nu tycks detta — övrigt överraskande nog — ge ett uppslag till problemets lösning. Stenhammar var en mycket stor beundrare av Chopins mazurkor och frågan är, om han inte tänkt sig att av den svenska

¹ Jag har om denna sak talat med Claes-Göran Stenhammar, tonsättarens änka, fru Helga Stenhammar, dennes kusin, fröken Elsa Stenhammar, och fru Iwa Aulin-Voghera, samtliga bosatta i Gränna-trakten ifrågasvarande somrar.

polskan kunna skapa en serie av liknande satser. Det finns ett stycke i Stenhammars produktion som i viss mån stöder en sådan teori, det är en Polska för piano (komp. vid jultiden 1895) som inte bara är påtagligt chopininfluerad utan som rent av är en mazurka — i och för sig inte så egendomligt i en tid då snart sagt varje spelman framförallt i landskapen kring Mälaren hade sin repertoar fylld av mazurkor. Även i skisserna finns nu mazurkadrag, de hålls dock tillbaka och vi bör då lägga på minnet, att Stenhammar träffat Nils Andersson hos Zorn i Mora julen 1905, tecknat upp några låtar och fått en låt vara ganska flyktig inblick i svensk folkmusik som genuin konst. Alltför flyktig att bygga några slutsatser på, om vi inte hade »Midvinter» som ett talande exempel på Stenhammars ytterligt snabba förmåga att fästa polskastilen på papperet.

Jag har uppehållit mig ingående vid de nationalromantiska dragen i Stenhammars kammarmusik, inte bara därför att vi i de två kvartetter som vi sist sysslat med möter en rad influenser av svensk folkmusik och att problemet nationalromantik i och för sig är av stor betydelse för kännedomen om svensk musik, utan också därför att vi just i denna Stenhammars orientering sannolikt har att göra med en av de viktigaste sidorna i det »sökande efter ett konstideal» om vilket Aulin talade. Vi behöver inte nödvändigtvis tänka oss att Stenhammar låtit sig påverkas av Peterson-Bergers recensioner, men att hans mål varit att söka skapa en kvartettstil på nationell grund förefaller i hög grad troligt.

Olikheterna mellan a-mollkvartetten och C-durserenaden inskränker sig inte bara till karaktären. Inriktar vi oss på de båda variationssatserna möter vi exempelvis två diametralt motsatta sätt att arbeta just inom den formtypen. I C-durkvartetten dominerar en utsmyckande princip. Temats grundtext hålls hela tiden oförändrad, varierandet sker på några få undantag när endast genom förändring av moll till dur, genom olika fraseringsätt, enklare omharmoniseringar och mindre rytmiska förskjutningar. I a-mollkvartetten är förfarandet betydligt mer avancerat. Redan i första variationen har tonsättaren nått fram till en sådan hög abstraktionsgrad av temat att vi endast har kvar pendlingen mellan frasernas yttertöner. Visserligen går han i var. 2 tillbaka till grundtexten, något utsirad bara, men från och med var. 3 är omgestaltningen synnerligen fri. Anknyter Stenhammar i C-durkvartetten till Haydns och Mozarts variationstyper, har han i a-mollkvartetten uppenbart haft den senare Beethoven och Brahms i tankarna (några exempel i 7 h).¹

Den viktigaste olikheten mellan verken återstår emellertid att diskutera. I ex. 7 c visade jag på den djärva instrumentalklangliga expansion som präglar a-mollkvartetten. Tydligt har Stenhammar funnit att han inte kunde gå längre på den vägen utan måste söka sig vidare. Det är nu som han återupptar sina kontrapunktstudier, denna gång med

¹ Se bl. a. V. Luithlen, Studie zu Johannes Brahms' Werken in Variationenform, Studien zur Musikwissenschaft, 14. Band, Wien 1927, s. 286 ff.

Bellermann som läromästare. Från 1909 (f. ö. bara några veckor efter fullbordandet av a-mollkvartetten) till 1918 pågår den stränga skolningen, av många beundrad som ett bevis på Stenhammars sällsynt allvarliga och ideella syn på kompositörsvärvet, av andra kritiserad som en återspeglings av hans alltmer tynande skaparfantasi. För tonsättaren själv var studierna dikterade av ett ärlighetskrav. Med sin höggradiga receptivitet och flyhänthet hade han i sin ungdom väl inte underkastat sig en alltigenom gedigen skolning; han kunde aldrig förlåta sig själv att han inte i likhet med Hugo Alfvén och många andra kolleger studerat för Johan Lindegren. Det var bl. a. den skadan som måste repareras.¹

Den markantaste återspeglings av kontrapunktstudierna möter vi i g-mollsymfonins final med dess kedja av fugerade satsblock. Men också i kvartetterna är påverkan tydlig — det är f. ö. i C-durserenaden som denne den »nye» Stenhammar för första gången träder oss tillmötes. Vi kan till en början ta fasta på stämbehandlingen, på linjespelet (ex. 9 a). Vi ser då att kvartetten så gott som alltigenom är melodiskt tänkt, att klangen som självändamål träder tillbaka jämfört med vad som var fallet i a-mollkvartetten. Många skulle måhända också vara benägna att i verket se något av en wienklassisk pastisch. Pastisch är dock något utifrån hämtat, men här sker formandet inifrån. Vi kan avläsa detta i den tematiska processen, i den motiviska koncentrationen, i de successiva, sammanflätade — Kurth skulle säga »dynamiska» — övergångarna mellan temagrupperna. Vi kan observera också en annan sak. I sina tidigare kvartetter laborerade Stenhammar ofta med ett eller två motiviska temata, därtill berikade han satsen med komplementmotiv. I C-durserenaden har detta materialtillskott flyttats in i huvudtemat: vi har fortfarande dessa passager som luftar upp satsen, men nu är det inte fråga om ackompanjemangsfigurer och andra sekundära idéer som bryter sig loss utan om delar av ett tema.

Jag har tidigare understrukit perpetuummobilekaraktären i serenadens yttersatser: ett sångbart element skulle vi ha bara i första satsens epiloglema (ex. 9 c). Detta utesluter givetvis inte kontraster. Har sidotemat (ex. 9 b) i inledningssatsen en mycket markant, »skuttande» karaktär så leder motivrikedomen i Ht rent av till vissa rytmiska utslätningar och dubbeltydigheter: man kan i varje fall tala om en mindre framträdande pregnans. Låt oss se närmare på t. 4: trean där nås genom

¹ Till senare hälften av den imponerande, 500-sidiga renskriften av kontrapunktstudierna har Stenhammar skrivit följande slutord, som tyder på att arbetets avsikt med åren undergick en viss förskjutning. Det heter: »... För ro skull började jag knäpet 1914 och har sedan fortsatt att syssla därmed under 4 år, mest om våra barn, då det varit mig ett gott medel mot musiktrötthet (och neurasteni). Ett slags sjukgymnastik. En bättre sorts patiens. Men på längden alltför steril och onyttig sysselsättning. (Nu vill jag söka djärvare spel och friare lekar.)»

en fallande passage med tonen e som mål, e är ters i tonikaackordet som här ligger under. På trean infaller alltså en tyngdpunkt, skärpt inte minst genom vinkelrörelsen i tre av stämmorna. Men enligt 3/4-schemat har vi ju också en tyngdpunkt på den följande ettan. Liksom i Ht i den första C-durkvartettens inledningssats uppstår här en pendling mellan två olika rytmgestalter. (Man har inom litteraturvetenskapen under senare år ingående sysslat med s. k. ambiguities, d. v. s. dubbeltydigheter hos ord (termen är lancerad av engelsmannen Empson).¹ Metoden skulle inte utan framgång också kunna tillämpas i musikanalysen: som i vårt exempel vid sökandet efter den naturligaste gestalten ställd mot den schematiskt nertecknade taktindelningen, i harmoniläran inte bara i enharmoniska förväxlingar utan också i en lång rad av funktioner av mycket elementärt slag. Fraseringsproblemen i äldre musik är ofta av samma typ. Etc.)

Liksom i sin tidigare C-durkvartett ägnar Stenhammar genomföringen helt åt huvudtemat, efter att redan i expositionen ha gett stor plats åt sidotemat. Ett par av genomföringens faser måste vi gå in på, då de äger intresse ur personlig stilsynpunkt. Vi har till en början sluttakterna med den staccaterande uppluckring av satsen som vi mötte redan i op. 2, som återkom i a-mollkvartettens scherzo och som vi känner igen också från ouverturan och scherzot i orkesterserenaden (ex. 9 d). Vi hade en antydning i samma riktning också i F-durkvartettens första sats: jag jämförde där med Berwald. Också i C-durserenaden kan tankarna stundom gå till den hos denne så vanliga kapriciösa satsarten. — Ser vi närmare på vårt senaste exempel — alltså 9 d — finner vi att det dominerande motivet är en daktyl (— ∪ ∪). Gestalten finns redan i huvudtemat, inte som någon motivisk tyngdpunkt utan mer som en förmedlande idé. Det för oss viktiga med denna daktylgestalt är — som jag redan antytt — att den hör till de rytmiska grundelementen i Stenhammars mogna stil: vi hade den bl. a. i violinsonatens final, i g-mollsymfonins långsamma sats etc. Det intressantaste är emellertid inte att idén dyker upp som tematisk tanke utan att den, ungefär som i Ht, liksom blir en form för rytmisk »frihjulsåkning». C-dursatsen ger fler belägg för denna funktion än jag här kan visa på: också a-mollkvartetten är rik på exempel (jfr bl. a. i sats 4 var. 1 och 5). Medan vi är sysselsatta med den rytmiska utformningen bör vi helt kort beröra ännu ett för Stenhammar karakteristiskt förfarande, som vi har belyst i sidotemats utveckling från en skarpskuren, punkterad tongrupp till en — i trioler — jämnloppande. Jfr här g-mollsymfonin: sats 2 och a-mollkvartetten: sats 1, kmpm (ex. 9 b). Laborerar man med omvänd-

¹ W. Empson, *Seven types of ambiguity*, 2nd ed. New York 1947. — Den amerikanska pedagogen Doris Silbert har inte utan framgång använt några av Empsons teorier på Haydns stråkkvartetter, se *Musical Quarterly*, okt. 1950, s. 562 ff.

ningar av daktylfigurerna stiger dessa rytmgestalters frekvens till en synnerligen hög siffra.

Stenhammars kontrapunktiska intressen fick en av sina mest påtagliga återspeglningar i serenadens final, där huvudtemagrupp och genomföring gjorts fugerade. Satsen erinrar i sin perpetuummobilekaraktär (ex. 9 f) om två verk som ofta stod på Aulinkkvartettens program: finalerna i Beethovens kvartett i C-dur op. 59 nr 3 och Brahms' stråkkvintett i F-dur op. 88. I synnerhet är här beethovenfinalen relevant. Att Stenhammar roats av kontrapunktiska finesser märks i genomföringens slut: 15 temainsatser på 22 takter.

Ytterligare en viktig fråga bör behandlas i anslutning till C-durkvartetten.

Vi såg hur Stenhammar redan i sin ungdom var inne på koralartade satser, i synnerhet i sina Runeberg-visor. Man kan här åberopa texternas svala, enkla skönhet, man kan också åberopa att Stenhammar, när han skrev dem nyss gjort sina första kontrapunktstudier och hade en stram satsteknik s. a. s. i fingrarna, likaså att han i hemmet genom farfaderns visor fått kontakt med en liknande stil. Strävan efter en klanglig enkelhet är emellertid angelägnare än så för Stenhammar. Den stora skillnaden harmoniskt och därmed också satsmässigt mellan a-moll- och C-durkvartetterna är ju att kromatik ersatts av diatonik, med en *treklangsharmonikens restoration*. Den rikedom i klangligt hänseende som vi möter i den andra pianokonserten har i g-mollsymfonin ersatts av en ganska påfallande asketism, spänningen har flyttats från klang till linje.

DEN SISTA STRÅKKVARTETTEN

Med tanke på den stränga skolning som Stenhammar underkastade sig och med tanke på den konsekvens och energi som han lade i dagen för att konstnärligt utvinna något väsentligt ur studierna är det ingen tillfällighet att vi skulle möta den mest helgjutna tematiska processen, den mest koncentrerade motivutvecklingen i den sista kvartetten, den i d-moll op. 39 från sensommaren 1916. Som vi skall se är det här en homogenitet i idéerna som visserligen inte låter oss samla hela verket i en formel men som likväl sätter sin prägel på huvudparten av det.

Redan första satsens huvudtema är en miniatyrprocess för sig (ex. 10 a), byggd kring den idé som utgör kvartettens melodiska grundtanke: tre stegvis grupperade toner. Första gången vi möter den är omedelbart efter upptakten: f—e—d. Idén återkommer sedan omedelbart, transponerad och i omvändning: a—b—c, f—g—a, d—e—f, ciss—d—e. De följande takterna i satsen behärskas av en långsträckt tonslinga som vandrar från instrument till instrument (ex. 10 b). Funktionen erinrar

Tempo mod., sempre un poco rubato.

g) 

h) 

i) 

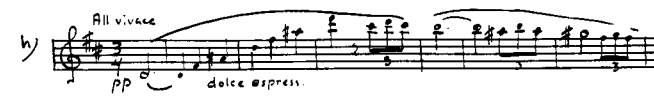
j) 

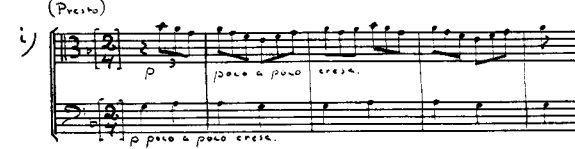
k) 

l) 

m) 

All. vivace

h) 

i) 

10. Till stråkkvartett nr 6 d-moll

Lento stik. unisono

h) 

i) 

11. Ur musiken till »Lodolezzi sjunger»

om de improvisatoriska inpass om vilka jag talade i samband med a-mollkvartetten. I slutet av satsen dyker detta motiv åter upp, men det kan ur satsutvecklande betydelse inte jämföras med vårt tidigare presenterade tretonsmotiv.

Ser vi på huvudtemat kan vi genom vissa omflyttningar ordna tonmaterialet i en stegvis fallande linje från f¹ ner till tonikan d (med inledningstonen ciss). Detta är råmaterialet om man så vill, vi skulle också kunna kalla det för sista fasen i en abstraktions-, en stiliseringsprocess, som blir av utomordentligt stor betydelse för satsens fortsatta förlopp. Vi ser processen belyst i ex. 10 d ur genomföringen: en »snedstreck»-kontrapunktik av benhård konsekvens.

Även sidotemat har strukturlikheter med tretonsmotivet (ex. 10 c), låt vara att det i så fall måste betecknas som en synnerligen fristående variant.

I nära anslutning till vårt grundmotiv står däremot materialet i scherzot, den andra satsen. Släktskapen yttrar sig i olika faser av satsen: i ex. 10 e ser vi dessa samlade, e: 1 ingår i själva temaexpositionen med dess för Stenhammar sällsynta taktartsbyte, e: 2 är hämtade från triodelen. — Tredje satsen långspunna kantilena står i lika nära relation till tretonsmotivet. Ex. 10 f torde i full utsträckning klargöra vilka samband som vi här har att göra med. — Tydligt exponerad är ju släktskapen också i finalen: ex. 10 g. D-mollkvartetten visar sålunda upp en motivisk slutenhet och koncentration som kan föra tankarna till den

senare Beethoven och Brahms. Det bör påpekas att d-mollkvartetten saknar samband med svensk folkton.¹

Denna den sista av Stenhammars stråkkvartetter erbjuder emellertid också andra intressanta stildrag. Ett av dessa återgår på de tidigare kvartetternas: det är sättet att foga samman exposition och genomföring genom en mjuk solofras (ex. 10 d). Vi har andra exempel i c-mollkvartettens yttersatser och i a-mollkvartettens första sats.

Från den övriga kammarmusikproduktionen skiljer sig dock d-mollkvartetten på ett par punkter. Den viktigaste av dessa är den aforistiska knappheten i flera av temata. Karakteristiska härvidlag är sidotemat i den första satsen och inledningsmotivet i finalen, två även i övrigt snarlika idéer. De skjuts in som korta i stort sett odelbara episoder i de annars entematiska genomföringsdelarna: även den formella funktionen är sålunda likartad. Mer antytt än utspunnet blir också scherzots huvudtema. Den avrundade, melodiska sötman i de tidigare verken har vi bara en motsvarighet till i den långsamma satsen. — Mycket i detta arbetssätt erinrar om Beethovens sista kvartetter. Man hör också ofta talas om att Stenhammars d-mollkvartett skulle ha influerats av Sibelius' *Voces intimae*. Likheter kan heller inte bortdiskuteras: det djupa allvaret är en gemensam nämnare, tonarten en annan, vissa motivlikheter med Sibelius' instrumentaltstil — om än inte direkt med *Voces intimae* — möter vi väl också: dit hör exempelvis triolutsmynningen i överledningen mellan huvud- och triosats i scherzot (ex. 10 h). Vad man framförallt fäst sig vid i Stenhammars d-mollkvartett är emellertid finalens coda, där tonsättaren i violoncellen för in ett med pockande envishet framåtppekande ostinato (ex. 10 i). Detta är ju i stort samma idé som finaluppbyggnaden i Sibelius' *Essdursymfoni* — bara det nu inte vore så att Stenhammarkvartetten är några år äldre.

D-mollkvartetten är komponerad året efter g-mollsymfonins fullbordan och två år efter F-durserenadens. Likheter är emellertid få. Överhuvudtaget står d-mollkvartetten ganska isolerad i Stenhammars produktion: man bör inte se bakåt utan framåt mot tonsättarens sista verk för att finna ett besläktat tonspråk. Det är knappast någon tillfällighet att den enda mera påtagliga likheten med den tidigare Stenhammars stil gäller den långsamma satsen, som bygger vidare på det första avsnittet i pianosviten »Sommarnätter».

Likheten mellan dessa båda verk är ett exempel på den väg som vi måste gå, om vi vill fastställa de personliga stilinvarianserna i Stenhammars kammarmusik. Problemen ligger inte bara i det ofta svårgripbara i de karakteristiska tonfallen — Stenhammar hade ju ingalunda något

verkligt originellt språk som fallet är med bl. a. Berwald, Nielsen och Rangström — de återfaller också på det faktum att den grundläggande studien om Stenhammars personstil ännu saknas. När den väl blivit gjord måste den vila på det fasta fundamentet av en ingående analys av alla tonsättarens verk, de vokala satserna likaväl som de instrumentala. Detta är skälet till att mina analyser mindre genomgripande sysslat med det verkligt stenhammarska i kammarmusiken än med beroendeställningen till andra tonsättare och till den miljö i vilken de skapats.

Här skulle vi kunna sätta punkt — om vi nämligen benhårt ville hävda att en kammarmusikalisk inriktning hos en tonsättare endast kan ta sig uttryck i vissa bestämda genrer: stråkkvartett, pianotrio, violinsonat etc. I Stenhammars fall vore detta särskilt missvisande. Vi kan peka på det ställvis kammarmusikaliskt skira partituret till orkester-serenaden, men framförallt måste vi ta hänsyn till den verkgrupp som utgör Stenhammars egentliga produktionsområde åren efter den sista kvartetten, nämligen scenmusiken. Det är i två av dessa vinjettserier som man kan tala om en fortsättning av tonspråket i d-mollkvartetten: det gäller musiken till Hjalmar Bergmans »Lodolezzi sjunger» (1919) och till Tagores »Chitra» (1921). Bl. a. finns här än mer markerat det aforistiska drag som vi mötte redan i d-mollkvartetten. Nu skulle man ju kunna tänka sig, att vinjettfunktionen framtingat en sådan gestaltning, likaledes att orsaken till att Stenhammar bara utnyttjat kammarensemble — i »Lodolezzi sjunger» stråkar, flöjt, mandolin och gitarr, i »Chitra»-musiken stråkkvintett; kammarensemble har vi också i de pastischartade sviterna ur musiken till »Romeo och Julia» och »Som ni behagar»¹ — ytterst återfaller på de begränsade ekonomiska resurserna vid Lorensbergsteatern i Göteborg. Givetvis kan inte heller allt i dessa sviter isoleras från sitt sceniska samband; tvärtom tycks Stenhammar vara den i vårt land som på allvar lancerar den form av noggrant inkomponerad, sceniskt funktionell musik som vi senare möter framförallt hos Rosenberg.² Gör vi ett urval av de större satserna i Lodolezzi- och Chitramusiken kan man dock utan vidare hävda, att såväl det aforistiska draget som den begränsade instrumentvalet i hög grad dikterats inifrån, spontant framsprungit ur tonsättarens fantasi. Ett belysande exempel har vi i den gripande elegien ur Lodolezzimusiken, otvivelaktigt en av Stenhammars mest personliga instrumentalsatser.

¹ Instrumentbesättningen i musiken till »Romeo och Julia» är flöjt, oboe, fagott, trumpet, horn och stråkar, i musiken till »Som ni behagar» flöjt, oboe, gitarr och stråkar.

² Stenhammars teatermusik och dess tillkomstsituationer finns behandlad av Julius Rabe i *Röster i Radio* 1940: 23.

¹ Se bl. a. V. Urbantschitsch, *Die Entwicklung der Sonatenform bei Brahms, Studien zur Musikwissenschaft*, 14. Band, Wien 1927, s. 264 ff.

Inledningsmotivet är en variant av epilogrammet i d-mollkvartettens final (ex. 11 a) sologirlangerna i flöjt och violin har fötts ur slutvariationen i C-durserenaden och ur soloställena i F-durserenadens ouvertura. Häremellan spänns en långsträckt elegisk melodibåge, som verkligen inte kan kallas tillskuren efter sceniska tvång (ex. 11 b). I all sin fulltonighet måste man ändå kalla satsbehandlingen för aforistisk, det är nakna tankar utan förskönande kommentarer. — Nära kamarmusiken kommer också som jag redan nämnt Chitramusiken.

Utvecklingen inom svensk musik skulle gå i något annan riktning än den som Peterson-Berger profeterade om. Nationalism skulle komma att ersättas av internationalism, naturgeniet skulle komma att sättas på undantag, i stället skulle kravet på en gedigen kompositorisk, kontrapunktisk skolning komma att hävdas med sällsynt envishet, romansen/visan och violinsonaten skulle förlora terräng till förmån för symfonik och kamarmusik. Inte minst avspeglar denna process sig i kvartettproduktionen: det har aldrig skrivits så många goda stråkkvartetter i vårt land som under de senaste decennierna.

Det är inte svårt att se Stenhammars plats i denna utveckling. Han är länkens första namn — genom sin elev Hilding Rosenberg, genom dennes många elever och genom en rad andra representanter för de senare tonsättargenerationerna ännu en produktiv kraft i svensk tonkonst.

SUMMARY

Chamber music was not very highly appreciated by Swedish composers in the decades round the year 1900. This is especially true with reference to the string quartet. Most composers thought that it was difficult to combine this particular form with dominating national ideals. Lieder, choral lyrics, small compositions for the piano and episodic violin sonatas were more esteemed. The man who especially fought for such national ideals was the well-known critic and composers Wilhelm Peterson-Berger.

Against this background the chamber music by *Wilhelm Stenhammar* appears remarkably isolated. We must go as far back as Ludvig Norman — the great name in Swedish instrumental music in the sixties and seventies- and as forward as modern composers with Hilding Rosenberg as the leading figure to find instrumental music which can compare with that of Stenhammar from the point of view of both quality and quantity.

In the analytic chapter Stenhammar's seven string quartets and his violin sonata are analyzed from three aspects: the first shows the composer's different ways of developing his thematic material; the second treats his dependence on such masters as Beethoven and Brahms. The third aspect finally deals with his attempt to create a national quartet style, which does not imply a rhapsodic method in using folk music, but a style synthesis of a much more exclusive kind.

Stenhammar took a keen interest in problems of form. He was also an introspective musician: thus chamber music was a most suitable field for him. His quartets do not only show his best gifts as a composer, they also give us the essential characteristics of his development as his quartets are composed regularly throughout his life, and developed from a somewhat improvising Sturm- und Drang-style to a more pregnant, concentrated form.