

STM 1952

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

I

KONSERTVERKSAMHETEN. SAMARBETET MED TOR AULIN

VID JULTIDEN 1896 mottog Wilhelm Stenhammar det smickrande anbudet att få ge en soloafton i Berlin, delvis med egna pianoverk. Initiativtagare var förläggaren Henrik Hennings i Köpenhamn.

Den 25-årige tonsättaren och pianisten, som för tillfället vistades i Dresden, avböjde emellertid. Han var, heter det i svarsbrevet,¹ strängt upptagen med att skriva musik till Snoilskys kantat till den förestående Stockholmsutställningen och alls inte beredd att framträda som solist, men han var också bunden av ett par kammarmusiksoaréer med Aulinkvartetten, vilken två år tidigare hade engagerat honom som sin ständige pianist. Det var inte bara en hederssak för Stenhammar att vidhålla överenskommelsen med Tor Aulin, det var något av en hjärteangelägenhet för honom: hans brev till Hennings utmynnar i en het kärleksförklaring till kammarmusik och kvartettspel:

— de aulinska konserterna i Sthlm är ett företag, som ligger mig närmare om hjärtat än något annat dylikt, och jag öfverdrifver icke om jag säger att jag längtar till hvarje ny konsert, och att det är mig en verklig uppoffring att nödgas afstå från att vara med på en enda af dem. Jag vet ej om du förstår mig i detta, tror dock att du förstår min känsla, när jag säger dig att aulinska kvartetten för mig är, och blir det mer för hvarje dag som går — den visserligen icke ideala, men kanske just med sina fel mig så mycket kärare inkarnationen af allt det högsta jag känner inom musikens värld. För hvar dag och stund känner jag det tydligare, att den släpper jag inte godvilligt, den släpper jag sist af allt. Den har fostrat mig, den har gjort mig till musiker, jag behöfver den, och jag älskar den.

Brevet är en programförklaring. Stenhammar hade ju en utomordentligt fin känsla för det intima, det innerliga, men han värderade samtidigt högt det kompositoriskt gedigna, den rikt utarbetade musikaliska satsen. Stråkkvartetten var sålunda en synnerligen lämplig uttrycksform för hans ingivelse. Häri stod han isolerad bland sina svenska tonsättarekolleger.

¹ Stenhammars brev, som äges av sonen, musikdir. C. G. Stenhammar, är daterat Dresden den 26/12 1896.

Raderna till Hennings är intressanta också ur andra synpunkter. Vi får en inblick i, under vilka villkor som Stenhammar skaffade sig sin utomordentliga kvartetteknik, nämligen genom att hängivet följa vännernas arbete och studera deras repertoar. Man skönjer i det citerade brevet också en tankegång som med åren skulle bli allt aktuellare för Stenhammar: stråkinstrumentens företrädarnas och pianots brister ur musikalisk uttryckssynpunkt. »... de som kände honom visste att han inte älskade sitt piano», skriver Julius Rabe i en liten tidskriftsartikel¹ om Stenhammars kammarmusik. »Han kallade det ett f u l t instrument, när han jämförde det med violinen, med oboen och människorösten». Det är ju också anmärkningsvärt att Stenhammar, sin tids ledande svenske pianist, komponerade så få verk för pianosolo² och att han endast skrev ett enda kammarmusikverk för stråkinstrument med piano — violinsonaten —, trots att han i närmare 18 år turnerade med den aulinska kvartetten.³

Brevet ger oss slutligen en klar bild av, hur högt Stenhammar redan under de första samarbetsåren värderade Tor Aulin och vad denne betydde för hans konstnärliga utveckling: det var genom honom som Stenhammar hade fått sin första verkligt levande kontakt med kammarmusiken. Det hem och den umgängeskrets där Stenhammar hade vuxit upp präglades visserligen i hög grad av musikaliska intressen — fadern, Per Ulrik, var ju vid sidan av arkitektyrket även verksam som tonsättare av solosånger och körverk, en farbror, Oscar Fredrik, och dennes maka, Fredrika, var kända operaartister, och syskonen, brodern Ernst och systrarna Cecilia och Gabriella, hade alla utmärkta röster — men, som man kan utläsa av denna uppräkningslista, det var främst vokalmusik som odlades. Wilhelm Stenhammars kompositioner från barn- och tonåren återspeglar också detta förhållande: de utgörs vid sidan av pianomusik i mindre skala utan undantag av sånger och körmusik, exempelvis den populära »I skogen», texten av Gellerstedt, samt »Wallfahrt nach Kevlaar» av Heine och de fyra publicerade a-capella-satserna till dikter av J. P. Jacobsen och Björnson.

Inte minst dessa miljödrag ger sålunda skärpa åt det brinnande

¹ Röster i Radio 1947: 47 s. 11.

² Stenhammars verk för pianosolo är: sonat g-moll, 1890 (opublicerad); Tre fantasier, op. 11, 1895; sonat Ass-dur, op. 12, 1895; Sensommarnätter, op. 34, 1914. Dessutom finns i manuskript (i KMAB) två mindre pianostycken: det ena i H-dur, Allegretto grazioso, av paginering (s. 15) och numrering (nr 6) att döma tänkt som slutsats i Sensommarnätter. Det andra är i Dess-dur, Poco vivace.

³ I skiss finns dock förstasatser till såväl en pianotrio som en pianokvartett. Den förstnämnda är dagtecknad Göteborg (i Småland) den 6/5 1895. Skissen till pianokvartetten är odaterad men av piktur och stil att döma ungefär samtidig. Dessutom finns ett fragment av en cellosonat, daterad Ed den 25/3 1909. De tre ofullbordade satserna tillhör KMAB:s Stenhammarsamlingar.

intresse, som Stenhammar enligt sitt brev till Hennings hyste för Aulinkvartetten. Bortsett från den sjätte stråkkvartetten¹, som komponerades sommaren 1916, två år efter Aulins död, kan den aulinska ensemblen och dess konsertverksamhet betraktas som den impulsgivande faktorn till hela den stenhammarska kammarmusikproduktionen. Konsertverksamheten har emellertid också sitt stora musikkulturella egenvärde såsom en av de mest utvecklande faktorerna i den breddning och kvalitativa förbättring som kännetecknar svenskt musikliv under 1900-talet. Vi bör också erinra oss att Stenhammars *betydelse då och nu* inte är exakt densamma. För sin samtid var han genom de otaliga turnéerna och genom sitt arbete som ledare för Göteborgs Orkesterförening i första hand pianisten och dirigenten, för oss är han tonsättaren; den reproducerande musikern tillhör ju i hög grad sin egen tid, för den producerande finns en framtid även efter döden.

KAMMARMUSIKEN I STOCKHOLM PÅ 1880-TALET OCH AULINKVARTETTENS FÖRSTA ÅR.

Den 25 januari 1887 inbjöd Tor Aulin och hans tre medhjälpare, hovkapellisterna Edvin Sjöberg, Axel Bergström och Berndt Carlsson, till sin första kammarmusiksoaré i Stockholm.² På programmet stod Mendelssohns stråkkvartett op. 13, Emil Sjögrens violinsonat nr 1 med tonsättaren vid flygeln och Beethovens stråkkvartett op. 59 nr 3. Att debuten tillmättes den allra största vikt framgår av bl. a. en förhandsnotis i Aftonbladet den 22 januari. Efter de rutinmässiga program- och artistuppgifterna heter det:

Det var så länge sedan man i vår hufvudstad offentligen hörde stråkkvartetter, att redan denna omständighet torde bereda soarégifvarna

¹ I allt har Stenhammar komponerat 7 stråkkvartetter. Förutom de sex kända uruppförde Aulinkvartetten den 21/2 1898 en kvartett i f-moll, vilken dock efter ännu ett framförande i Mazerska sällskapet den 17/3 samma år refuserades. Verket finns i KMAB:s Stenhammarsamlingar.

² Av Aulins kvartettkolleger spelade Edvin Sjöberg andrastämman. Han var av musikersläkt (modern hette Grabow) och elev till bl. a. Johan Lindberg vid Musik-konservatoriet, till Hagemeister och t. o. m. Joachim (Berlin 1882). Även Axel Bergström, som var kvartettens altviolinist, hade studerat för Lindberg och var dessutom känd militärmusiker. Cellisten Berndt Carlsson var elev till Anton Andersen och Franz Neruda. 1894 avled Sjöberg och ersattes då med Lindberg-eleven Christian Sandqvist. Sedan 1900 utfördes cellostämman omväxlande av en musiker vid namn Zedeler och Neruda-eleven, sedermera läraren vid Musikkonservatoriet Carl Lindhe. 1905 ombildades kvartetten (se vidare s. 43). Andraviolinist blev nu den blivande konsertmästaren vid Göteborgs Orkesterförening Gustaf Molander, Sandqvist övergick till violon och cellostämman nybesattes med Rudolf Claesson. Sandqvist ersattes tidvis av Frans J. Larsén, sedan såväl Aulin som Molander och Claesson 1909 flyttat till Göteborg av Sven Blomqvist. Se även Svensk Musiktidsning 1892, s. 57—59 och 1897, s. 49—51.

goda hus. Kammarmusiken är till sin natur af aristokratisk prägel och kan väl aldrig blifva populär i vidsträcktare mening; men i en så stor och musikalisk stad, som Stockholm bespetsar sig på att vara, borde dock alltid finnas en publik, och en talrik sådan, äfven för denna mera fina och abstrakta musik, och det kan knappast anses riktigt normalt, att vi nu på flere år icke haft några konserter med kammarmusik, under det vi deremot varit öfversvämmade af virtuosproduktioner, ett slags musiknjutning, som ofta till sin minsta del torde vara ästetisk, för öfrigt af helt annan och stundom rätt osund art.

Aftonbladets musikanmälare var vid denna tid Adolf Lindgren. Det kan knappast råda någon tvekan om, att det är han som står bakom dessa skarpt formulerade rader. I samma anda gick en något äldre notis i Frans Huss' Svensk Musiktidsning i februari 1885 (s. 31)¹. I omedelbar anslutning till ett meddelande från Lund, att Svendsen-Nerudakvartetten från Köpenhamn gav en serie kammarmusikaftnar där, heter det: »I Lund kan gifvas abonnerade kammarmusik-soaréer — men i Stockholm? — Ja, der försöktes företaget af framstående konstnärer under förra vintersången och misslyckades af brist på uppmuntran från publikens sida. De spelade så godt som för tomma väggar.»

Kritiken var välmotiverad. Konsertsången 1883—84 hade stockholmarna visserligen bjudits på en rad offentliga kammarmusikkonserter — för fyra av dem svarade hovkapellisterna Fridolf och Carl Book, Lars Zetterquist och Anton Andersen samt pianisten Aron Hultgren² — men publiken hade uteblivit. Vid en konsert den 27 oktober 1883 hade sålunda, som Svensk Musiktidsning uttryckte saken, »endast några 100 personer af 175 000» infunnit sig. En annan serie skulle enligt annonser gå av stapeln i Berns salonger på våren 1884. Initiativtagare och ansvarig var hovkapellisten Theodor Lindström. Efter ett par framträdanden lades emellertid även denna verksamhet ner, möjligen av konstnärliga skäl. Den 10 februari hade man bl. a. spelat Brahms' stråksextett op. 18, vilket föranledde musiktidsningens krönikör att ta bladet från munnen: om Brahms' snillrika verk fick man alls ingen rättvis uppfattning »i anseende till det hos renommerade artister rent af häpnadsväckande orena och ojämna spelet». Mera talande för stockholmarnas svala intresse för kammarmusik är dock att ett planerat gästspel i februari samma år

¹ Där i den följande framställningen endast datum angivs, är uppgiften hämtad ur Svensk Musiktidsnings (förkortas SM) ovärderliga, kronologiskt uppställda krönikor från Stockholms musikliv 1881—1913.

² Bookkvartetten spelade vid konserten den 27/10 Beethovens stråkkvartett op. 59 nr 1, en D-durkvartett av Haydn samt Rubinsteins pianotrio op. 15 nr 2, vid konserten den 24/1 1884 Schumanns pianokvintett, Mozarts stråkkvintett g-moll och i manuskript Normans C-durkvartett. Den 13/3 framfördes kvartetter av Beethoven (op. 18 nr 4) och Mendelssohn (op. 44) samt Brahms' pianokvartett op. 26, vid konserten den 29/4 slutligen Schuberts Forellkvintett samt stråkkvartetter av Schumann (F-dur) och Mozart (A-dur).

av den ovannämnda Svendsen-Neruda-kvartetten¹ måste inställas. Och då var ändå medlemmarna av den kända musikerfamiljen Neruda synnerligen populära i Stockholm! Misslyckades ur publiksynpunkt gjorde också den skicklige ungraren Franz Fridberg med sina två kammarmusikaftnar den 16 och 23 oktober 1883. — Möjligen kan det ty- nande intresset bl. a. sättas i samband med, att en för symfoni- och kammarmusikodlingen så betydelsefull personlighet som Ludvig Norman i stort sett dragit sig tillbaka från det offentliga musiklivet på grund av ohälsa: han avled i mars 1885.

Gavs det inga kammarmusikaftnar i Stockholm från hösten 1884 och t. o. m. 1887, är det likväl en liten överdrift att som Adolf Lindgren påstå, att man vid Aulinkvartettens debut »på flere år icke haft några konserter med kammarmusik». Lindgren tycks vilja sätta likhetstecken mellan stråkkvartett och kammarmusik. Tar man något friare på det sistnämnda begreppet blir bilden något ljusare. Det förekom nämligen ofta, att en gästande solist avslutade sitt program med ett kammar- musikverk. Sålunda — för att endast nämna några exempel — besöktes Stockholm i mars 1886 av en släkting till Clara Schumann, pianisten Marie Wieck. Hon bjöd bl. a. på en konsert (den 23 mars) med enbart Schumann-verk. Därvid framfördes med biträde av hovkapellisten Christian Sandqvist, sedermera medlem av Aulinkvartetten, och en vid denna tid uppmärksammas kvinnlig cellist, Neruda-eleven M. Lager- vall, pianotriön i d-moll op. 63. Den 17 mars 1885 hade Agathe Backer- Gröndahl en pianoafton, som avslutades med Schumanns pianokvintett under medverkan av Bookkvartetten, den 31 oktober samma år debu- terade en av sekelskiftets intressantaste svenska pianister, Sigrid Carlheim-Gyllensköld; här presenterades för första gången i Stockholm en pianokvartett av Fibich.²

Det fanns dock en kontinuerligt verksam kammarmusikförening i Stockholm vid denna tid, nämligen *Mazerska sällskapet*, men det var ju en privat sammanslutning. Genom sin livaktighet visade den likväl på ett brinnande intresse, låt vara inom en mycket begränsad krets.³

¹ Se annons i SM, januarihäften 1884.

² Kammarmusikaliska solistaftonintermezzon av denna typ skulle också komma att utgöra en viss del av Tor Aulins och Wilhelm Stenhammars konsertverksam- het under deras första samarbetsår. Som exempel kan nämnas, att de två vid den kända sångerskan Dina Edlings konsert den 24/11 1895 spelade Brahms' violinsonat i A-dur.

³ Man tänker sig gärna att Stockholm med landets enda operascen och enda fasta orkester även på kammarmusikens område intog en särställning. Så var emeller- tid inte fallet. I Göteborg hade man tidvis — exempelvis under 1880-talets första år — en i det närmaste lika livlig kammarmusikodling, främst dock under med- verkan av utländska musiker som dessvärre ofta bara stannade en kortare tid. Fyra till fem konserter per säsong hörde till det vanliga. Dessutom förekom — liksom annor-

Viktigt i detta sammanhang är, att sällskapet skulle bli av stor betydelse för Tor Aulins utveckling.

Fadern, lektorn, f. d. docenten i grekiska, L. A. Aulin (död 1869) hade hört till föreningens mera nitiska medlemmar¹ och sonen, som redan som 15-åring måste ut i förvärvsarbete som violinist, medverkade redan under spelåret 1882—83 — han var född 1866 — synnerligen flitigt, i allt 10 gånger vid föreningens sammankomster. Det var sålunda i det Mazerska sällskapet som Tor Aulins kammarmusikaliska erfarenheter grundlades. Han framträdde därvid både med violin och viola. Bl. a. var han primarie vid några framföranden av Ludvig Normans E-dur- kvartett op. 20 (8 och 22 mars, 6 december 1883) och spelade med i verk som Schuberts C-dur-kvintett, kvartetter av Glinka, Godard, Mendels- sohn, Rubinstein och Cherubini. — Även Aulinkvartettens övriga med- lemmer figurerade vid mitten av 80-talet då och då i föreningens jour- naler,² i synnerhet gäller detta Edvin Sjöberg som alltifrån våren 1885 ofta anlitades som primarie.

Det var en besvärande lucka i Stockholms musikliv som Aulinkvar- tetten fyllde med sina soaréer. Framgången uteblev inte heller. Hos Adolf Lindgren heter det bl. a. (Aftonbladet den 26 januari 1887):

Soarén för kammarmusik i går var — glädjande att säga — talrikt besökt, och de unga raska spelarna, som dristat bryta den is, hvilken i flere år fängslat den offentliga kammarmusiken i hufvudstaden, kunde gå hem med det lugna medvetandet att hafva icke blott gjort sin pligt och gjort den bra, utan äfven inhöstat en riklig uppmuntran derför, hvilket inte alltid händer här i verlden. Naturligtvis får man på de unga artisterna icke ställa samma fordringar i finess och precision, som på de veteraner, hvilka fordom i många år förnämligast upprätthöllo kammar- musiken härstädes. Men om en not skulle ramla under notställarn eller den ungdomliga ifvern någon gång föranleda ojämnhet eller jägtande — hvad betyder det, så snart begeistringen och talangen finnas. Lif är huf- vudsaken, i konst som i natur, och att den nybildade stråkkvartetten sköt- te sina vapen med lif och lust, och dertill ett relativt mycket godt samspel — derför skola de ha tack lika som för sjelfva saken. Främst utmärkte sig

städes — kammarmusikaliska inslag vid solistkonserter. Även i Göteborgs musikliv inträdde för kammarmusikens vidkommande en downperiod vid 1880-talets mitt. Se Wilhelm Berg, Bidrag till musikens historia i Göteborg, 1754—1892, Göteborg 1914, del II.

¹ Mazerska sällskapet skulle hylla sin tidigt bortgångne medlem på ett för före- ningen mycket speciellt sätt, nämligen genom att den 22/2 1870 f. f. g. framträda offentligt med en soaré i Stora börssalen till förmån för lektor Aulins barn. På pro- grammet stod bl. a. en Haydnkvartett, spelad med fyrdubbel besättning, och Nor- mans sextett för piano och stråkkvintett. »Salen var till trängsel fylld, och behål- lingen blev nära 1 000 kr.» Se Einar Hedin, Mazerska kvartettsällskapet 1849—1949, Sthlm 1949, s. 30.

² Mazerska sällskapets musikjournaler förvaras i sällskapets lokaler i Konstnär- s- huset, Stockholm.

hr Aulin genom god ton och eldigt föredrag, dernäst skulle vi vilja framhålla violoncellen, utan att därför vilja ställa de öfvriga i skuggan. — — —

Även i andra tidningar berömde man insatsen som sådan och stannade särskilt inför Tor Aulins spel. I Svensk Musiktidnings krönika heter det, att hans utförande av Sjögrensonaten »vittnade om att han gått i god skola, och hans deltagande i kvartettspel tillsammans med andra i Berlin visade sig ha burit god frukt». Raderna syftar på, att Aulin 1884—86 studerat i Berlin för den kände violinvirtuosen Emil Sauret. Han hade därvid som altviolinist medverkat vid några av läraren anordnade kammarmusikaftnar, bl. a. en Saint-Saëns-konsert med tonsättaren själv vid flygeln.¹ — Lindgren betonade Aulins »eldiga föredrag», en karakteristik som även en annan recensent framhåller som utmärkande för den aulinska spelstilen. Efter den andra kammarmusiksoarén — den 19 februari — heter det sålunda i Svenska Dagbladet (osignerad recension den 21): »... Med en bred stråkföring framlockar han ur sin violin såväl en skön, saftig ton som ett fint och luftigt staccato, hvarjemte han äfven genom sitt inspirerade föredrag förstår att helt och hållet rycka åhörarna med sig.» Vid ett gästspel i S:t Petersburg i mitten av december 1888 kritiserades Aulin dock för att i sitt samspel med några av stadens mera framstående instrumentalister ha visat sig alltför självständig.²

Man kan väl förstå den glädje, som de mera ansvarskännande i musiklivet hyste inför Aulinkvartettens debut. Med tanke framförallt på primariens talang och skicklighet och de medverkandes ungdom fanns det onekligen anledning hoppas på, att här äntligen fötts en ensemble, som var villig till ett kontinuerligt samarbete. Bookkvartettens verksamhet hade varit relativt sporadisk, det samma gäller det arbete, som under 1870-talet nedlagts av Book i förening med den entusiastiske cellisten Fritz Söderman. Den berömda tysk-italienska Florentinkvartettens gästspel i oktober 1878 med dess drivna ensemblespel framstod ännu efter ett decennium som en isolerad och beundrad företeelse.³

¹ Se SM 1887, s. 50.

² A. a. 1889, s. 7.

³ Om 1850—70-talens kammarmusiksträvanden i Stockholm, se Adolf Lindgrens artikel Aulinska kvartetten och kammarmusiken, Ny illustrerad tidning 1897, s. 95. Värdefulla upplysningar finns också i Norlind-Trobäck, Hovkapellet historia, Sthlm 1926, kap. VIII och IX. — Som en egenhet vid Florentinkvartettens besök kan nämnas att man spelade ett stort antal enskilda kvartettssatser och därvid gav dem målande titlar, såsom »Traum» (av Haydn) och »Ballad» (av Cherubini). — Josef Joachim lät vid sitt stockholmsbesök i december 1875 även höra sig som kvartettprimarie — vid sidan av tre solistkonserter. Tillsammans med hovkapellisterna Hagemeister, Nordqvist och Lindberg samt kapellmästaren och violoncellisten Aug. Meissner spelade han den 12 i Berns salong en d-mollkvartett av Haydn samt Beethovens stråkkvintett op. 29.

ORGANISATION OCH PUBLIK.

Med de tre konserter, som Aulinkvartetten hann med under vårsäsongen 1887, grundlades en av de mest omfattande privata konsertverksamheter, som den svenska musikhistorien känner. Bortsett från ett kort uppehåll hösten 1898, då Aulin vistades i Köpenhamn, skulle arbete fortgå ända till dennes sista sjukdom 1912, alltså i 25 år. Man spelade därvid inte bara i Stockholm utan i stor utsträckning också i landsorten, liksom man då och då gästade Kristiania, vid ett tillfälle Köpenhamn.

Det säger sig självt, att en verksamhet av denna omfattning måste ha en någorlunda fast organisation. En ekonomisk grundval för arbetet i Stockholm lades genom abonnemangsteckning i musikaffärerna; däremot fick man ingen hjälp från myndigheterna. Man publicerade ett generalprogram, som i allmänhet upptog fem konserter, två på hösten, tre på våren, man inbjöd kända svenska instrumentalister, främst naturligtvis pianister, att medverka. Mera sällan förekom utländska gäster,¹ och ingen gång en vokalartist. Man kunde slutligen ägna huvudparten av spelplanen eller en enstaka konsert åt någon speciell mästare, exempelvis Beethoven eller Berwald, eller koncentrera sig på framföranden av nyare nordisk musik.

Lokal för kammarmusikkonserter och solistaftnar i Stockholm var vid denna tid Vetenskapsakademiens hörsal i hörnet av Drottning- och Kammarkargatorna. Enligt Claes Lundins bok »Nya Stockholm» kunde man här samla en publik på ända upp till 600 personer.²

Det är anmärkningsvärt, att Aulinkvartetten vid flera tillfällen lyckades komma i närheten av denna siffra. Efter den första abonnemangskonserter på hösten 1893 betonade sålunda Adolf Lindgren särskilt den stora publiktillströmningen »i det att i nedre salen af Vetenskapsakademiens auditorium knappt fanns en ledig plats och på läktarne ej särdeles många». (Aftonbladet den 18 oktober 1893).³ När Aulinkvar-

¹ Den 27/11 1887 medverkade den tyske pianovirtuosen, prof. Schönberger, i Beethovens pianotrio op. 70 nr 1 och i Schumanns pianokvintett. — Till den böhmisk-danske cellisten och dirigenten Franz Neruda, som stundom spelade med i verk som Schuberts C-durkvintett och Brahms' sextetter, återkommer jag s. 44.

² S. 397. Lundins beskrivning av salen lyder: »Det är ett stort rum med lindrigt amfiteatraliskt höjda sittplatser i en halfkrets som upptager större delen af rummet, hvilket äfven har en ganska rymlig läktare. I rummets bakgrund, kordan i cirkelbågen, är en liten upphöjning, till hvilken några trappsteg föra på ena sidan och på hvilken står en kateder. I nischer bakom denna synas tre byster, tre af den svenska vetenskapens stormän, Berzelius, Linné och Vargentin.» S. 393 finns en utmärkt illustration.

³ Vid denna konsert spelades stråkkvartetter av Beethoven (op. 132) och Verdi samt Berwalds pianokvintett A-dur. Vid pianot medverkade Sigrid Pettersson.

tetten den 18 oktober 1901 började en brett upplagd Beethoven-cykel var lokalen utsåld och då med hjälp av ett mycket begränsat antal lösbiljetter. Utsålt hus må ha hört till sällsyntheterna, det blir dock i relation till dessa toppsiffror som man måste förstå de ganska ofta återkommande pressuppgifterna om »gott hus», »mycket folk» etc. Även om man endast vagt kan bestämma publikens storlek, är det uppenbart att en 200—300 personer hörde till det normala vid Aulinkvartettens konserter, en siffra som ju är smickrande stor t. o. m. för de flesta av våra dagars kammarmusikföreningar.

En samtida musikskribent, Magnus Josephson, har i Ord och Bild 1895 (s. 382) även kommenterat publikens sammansättning. Orsaken till succén vid de första kammarmusiksoaréerna var sålunda, enligt Josephson, inte bara av konstnärlig, utan »äfvén af mer personlig art. Åtminstone var det påfallande, i hvilken hög grad dessa soaréer frekventerades af damer, aldrig förr hade man kunnat märka ett så starkt intresse speciellt för kammarmusik ens inom den mer musikaliska delen af hufvudstadens fruntimmersvärld. Orsaken var emellertid tydlig. Damerna funno den unge Tor Aulin intressant, alldeles som de 7 år senare råkade i hänförelse för hans franske kollega Henri Marteau. Med ens blefvo dessa soaréer åtminstone inom en mer begränsad krets på högsta modet, och hvad som förmodligen icke hade lyckats äldre artister med samma kvalifikationer, lyckades för denna unga fyrväppling». Josephsons framställning är givetvis svår att kontrollera. Att Tor Aulin — liksom en av hans bästa vänner vid denna tid, Emil Sjögren — tillhörde ett konstnärskotteri med markant feminint inslag står dock utom allt tvivel.¹ Det stockholmska musiklivet hade ännu vid sekelskiftet en av sina största tillgångar i de kulturälskande, förmögnare familjekretsarna.²

¹ Berta Sjögren har i memoarverket »Musikmänniskor», Upps. 1943, s. 63, i lätt idealiserande och romantiserande ton berättat om en fru Clary Magnusson, en av tidens mera uppburna stockholmska musikalskarinnor, som höll salong för unga konstnärer och konstnärinnor. Till denna fru Magnussons och hennes döttrars väninnor hörde dels Berta Sjögren själv, dels pianisten Ida Åqvist, som skulle bli Tor Aulins första hustru.

² En synnerligen intressant och levande inblick i en kammarmusikälskande vänskrets får vi i Lotten Dahlgrens bok »Lyran. Interiörer från 1870- och 80-talens konstnärliga och litterära Stockholm», Sthlm 1913, låt vara att vi i de nedan refererade situationerna flyttas tillbaka till 1870-talet, till Normans tid. I kapitlet »Musik och sällskapslif» och »Musikvänner», s. 64—110, berättas om den limnellska salongen, vars båda förgrundsfigurer var husets värdinna, Fredrika Limnell, och hennes son i ett tidigare äktenskap, Wilhelm Svoboda. Flera av de vid denna tid ledande stockholmsmusikerna passerar revy som deltagande i sammankomsternas kammarmusicerande: Hilda Thegerström, Richard Andersson, cellisten Gehrman, violinisten Hagemeister, Ivar Hallström, Ludvig Norman m. fl. Kontakter uppehölls också med Joseph Joachim, Agathe Backer-Gröndahl, Jenny Lind och Normans berömda maka.

Magnus Josephson har i sin artikel ännu en uppgift av intresse angående publikens sammansättning. Han skriver (s. 384): »Dessa soaréers stora betydelse har också så småningom erkänts i allt bredare lager, sist kanske af kvartettspelets mest hängifvna vänner och idkare, Mazerska sällskapets trogna stamtrupp, och det var nog icke utan skäl som en kritiker (A. H. i Svenska Dagbladet) redan hösten 1887 kunde berömma den unga kvartetten för dess uthållighet särskildt i betraktande af den från nyss antydt håll ganska sparsamma uppmuntran, som kom den till del.» Kritiken från de mazerska herrarna skulle nämligen ha varit mycket hård. Orsakerna till denna påstådda motsättning är inte bekant. Det är emellertid värt att uppmärksamma, att Aulinkvartetten — trots de tidigare så goda relationerna mellan ensemblens enskilda medlemmar och sällskapet — inte kom att medverka där förrän den 7 januari 1892, alltså först efter fem års arbete.¹

STENHAMMARS INTRÄDE. KONSERTVERKSAMHETENS UTÖKNING OCH OMFATTNING.

Enligt en anteckning i Wilhelm Stenhammars självbiografiska skiss² kan hans första sammanträffande med Tor Aulin, eldsjelen framför andra i nittioalets och sekelskiftets svenska konsertliv, dateras till 1890. Detta skulle betyda, att Aulin relativt snabbt varit villig till samarbete med den unge pianisten, eftersom denne den 5 maj samma år ackompanjerade Aulin vid en soloafton i Vetenskapsakademiens hörsal. Programmet var på intet vis märkvärdigt: en sonat av Leclair,³ Vieuxtemps a-mollkonsert, en ballad i g-moll av Moszkowski och ett par småstycken av Aulin själv, Cavatina och Gavotte-caprice. Det är troligt

Wilhelmina Neruda. I denna krets spelade man t. o. m. Berwald och Lindblad. På s. 73 i Lotten Dahlgrens bok heter det bl. a., citerat ur ett brev från Fredrika Limnell: »Sedan kom en briljant, uppsluppen, sprakande kvartett af Frans Berwald, som liknade ett fyrverkeri i all dess gnistrande prakt. Den lär aldrig vara gifven: åtminstone har aldrig stämmorna förut varit utskrifna. Det lät Fries (expeditionsekreterare och värd vid denna hemkonsert som gick av stapeln påsken 1871) göra till denna gång utur partituret, som ej är tryckt.» Om det är Ess-dur eller a-mollkvartetten som här åsyftas är svårt att avgöra. Den 10/1 samma år spelades nämligen i samma krets ännu en Berwaldkvartett, som fru Limnell kommenterar med orden kvick, klar och originell (s. 73).

¹ Som tidigare framhållits hade Aulin fått sin första kammarmusikaliska skolning i Mazerska sällskapet. Sedan kontakten väl återupptagits, skulle han höra till de oftast sedda och uppskattade gästerna. 1909 valdes Aulin till hedersledamot. Se vidare Hedin, Mazerska kvartettsällskapet 1849—1949, bl. a. s. 51, 57 och 68.

² Stenhammars självbiografiska skiss finns publicerad av Moses Pergament i »Musikmänniskor», s. 150 ff.

³ Sannolikt c-mollsonaten, kallad »Le tombeau», som Aulin hade på sin repertoar. Bl. a. spelade han den vid sin och Stenhammars soloafton i Berlin den 27/2 1894. Se Tabell I.

att kontakten mellan de två musikerna hade förmedlats av den kände pianopedagogen Richard Andersson, som bland medlärarna vid sin sedermera så berömda musikskola hade, om än synnerligen sporadiskt, Tor Aulin, bland eleverna Stenhammar.¹

Det skulle dröja två år innan man i konsertprogrammen åter mötte namnkonstellationen Aulin-Stenhammar. Vid Aulinkvartettens soaré den 2 februari 1892 spelade Stenhammar pianostämman i Saint-Saëns' kvintett i a-moll op. 14. Det var samma månad som Stenhammar på allvar debuterade både som pianosolist och tonsättare. Den 6 spelade han sålunda Brahms' d-mollkonsert vid en av Kungl. Teaterns symfonikonserter, den 16 uruppförde Filharmoniska sällskapet kantaten »I rosegård» (dikten av K. A. Melin). När Stenhammar efter att säsongen 1892—93 ha studerat piano för Heinrich Barth i Berlin vid nyåret 1894 inträdde som Aulinkvartettens ordinarie pianist, var han redan känd som en av de mest lovande namnen inom den samtida svenska musiken, en position som snart ytterligare skulle stärkas genom det succéartade uruppförandet av den första pianokonserten på Stockholmsoperan den 17 mars samma år. Stenhammar hade f. ö. redan nu komponerat flera av sina sedermera mest uppskattade ungdomsverk: balladen »Flores och Blanzeflor» (1891), körverket »Snöfrid» (1891) och musikdramat »Gildet på Solhaug» (1892—93). Ingetdera hade dock ännu framförts.

Stenhammars medverkan i ensemblen — som något oegentligt behöll beteckningen »kvartett», fastän man i fortsättningen med ytterligt få undantag uppträdde som kvintett — betydde ökad konstnärlig stimulans och växande turnéverksamhet. Aulin var dock den som även i fortsättningen tog huvudparten av initiativen och bar det största organisatoriska ansvaret. Den långa raden av Aulinbrev till skilda personer — exempelvis till den andra hustrun, sångerskan Anna Bendixson, till Richard Andersson, Grieg, Lange-Müller, Adolf Noreen, Helena Nyblom och Stenhammar — ger på dessa punkter klara besked.²

De prov på konstertverksamheten som här meddelas har för över-

¹ Aulin var en kort tid omkring 1890 lärare vid Richard Anderssons musikskola. Genom sina ständiga solistuppträdanden och konsertresor kunde han dock inte upprätthålla någon mera kontinuerlig pedagogisk verksamhet, varför Aulins insatser på detta område inte kan räknas till hans viktigaste. 1893 annonserade SM (s. 102), att Aulin skulle meddela undervisning i ensemblespelning vid samma skola.

² Tor Aulins brev till Anna Bendixson äges av dottern, sångerskan fru Iwa Aulin-Voghera, som välvilligt ställt dem till mitt förfogande för detta arbete. De endast två bevarade Aulinbrev till Grieg finns i Bergens offentliga bibliotek. I fru Vogheras ägo finns 22 brev från Grieg till Aulin: de kommer inom den närmaste tiden att publiceras i Ord och Bild. Brevet till Adolf Noreen och Helena Nyblom finns i Uppsala universitetsbibliotek, signa UUB G 185 a nr 125—135 resp. UUB G 196 b 1 nr 164—168. Aulins brev till Richard Andersson finns i dennes stora brevsamling i KMAB, de till Lange-Müller i fru Vogheras ägo, som också har en samling brev till och från Stenhammar.

skådlighetens skull ordnats i tabellform. — Tabell I ger en inblick i de första månadernas samarbete. Tabell II exemplifierar — efter gjorda proportionsberäkningar för hela den Aulin-Stenhammarska konsertverksamheten — en normal säsong. Tabell III visar detta konserterande, när det var som intensivast. För att läsaren skall få en klar bild av de två konstnärernas betydelse för landets musikliv i dess helhet har i tabellerna också medtagits andra former av framträdanden än kammarmusikkonserter, såsom sonataftnar, uppgifter som orkestersolister, som dirigenter, för Stenhammars del även som ackompanjator.

Där inte annat angivs är platsen Stockholm.

Tabell I. Vårsäsongen 1894.

- Januari 3. Aulin medverkar jämte den danska pianisten Johanne Stockmarr i en pianotrio av Raff vid en av Franz Neruda anordnad privat kammarmusiksoaré.
23. Aulinkvartetten-Stenhammar ger sin första kammarmusiksoaré för vårsäsongen. Program: Haydn, kvartett A-dur; Sjögren, violinsonat nr 2; Brahms, stråkkvintett op. 111.
- februari 13. Do. ger konsert i Vänersborg. Program: Haydn, kvartett A-dur; Leclair, violinsonat; Schumann, pianokvintett.
- » 19. Aulin-Stenhammar ger sonatafton i Köpenhamn. Ur programmet: Sjögren, violinsonat nr 2.
27. Do. ger konsert i Berlin (Saal Bechstein) med violoncellisten Heinrich Grünfeld. Program: Leclair, violinsonat, »Le Tombeau»; Bach, Preludium och fuga D-dur, för piano; Berwald, pianotrio Ess-dur.
- mars 14. Aulinkvartetten med Richard Andersson ger sin andra kammarmusiksoaré. Program: Godard, kvartett op. 33 nr 14;¹ Beethoven, pianotrio op. 1 nr 3; Dvořák, kvartett op. 51.
- » 17. Stenhammar uruppför sin första pianokonsert b-moll vid en symfonikoncert på Kungl. Teatern. Dir.: Conrad Nordqvist.
- » 25. Do. repris.
- » 29. Aulinkvartetten-Stenhammar medverkar vid en av Mazerska sällskapet anordnad soaré på Hasselbacken.
- » 31. Aulin-Stenhammar medverkar vid en svensk symfonikoncert i Köpenhamn. Program: Aulin, violinkonsert nr 2; Stenhammar, pianokonsert nr 1; Berwald, Sinfonie serieuse. Dir.: Conrad Nordqvist.
- april 4. Aulin-Stenhammar medverkar vid en av Franz Neruda anordnad privatsoaré i Köpenhamn till förmån för en minnesvård över Gade. Ur programmet: Berwald, pianotrio Ess-dur och Sjögren, Fantasi för violin och piano.
- » 14. Aulin-Stenhammar och Lars Zetterquist uppträder i Mazerska sällskapet.
- » 17. Aulin-Stenhammar spelar Kiels »Deutsche Reigen» vid Nerudas tredje privata kammarmusiksoaré.

¹ Samma Godardkvartett var synnerligen omtyckt av Mazerska sällskapet och spelades flera gånger vid deras sammankomster, f. f. g. den 16/11 1882.

- april 30. *Aulinkvartetten-Stenhammar* ger sin sista kammarmusiksoaré för säsongen. Program: Knut Andersson, kvartett, uruppf.;¹ Lange-Müller, Tre fantasistycken för violin och piano, op. 39; Svendsen, stråkoktett (bland de medverkande Hugo Alfvén och Franz Neruda).
- maj 4. *Aulin* ger konsert i Arbetarinstitutet.
- » 7. *Aulin* medverkar vid Nerudas fjärde privata kammarmusiksoaré. Ur programmet: Berwald, pianotrio Ess-dur och Schumanns pianokvintett.
- » 17. *Aulinkvartetten-Stenhammar* ger tillsammans med Neruda, Conrad Nordqvist (viola) och sångerskan Mathilda Taube en konsert till förmån för Edvin Sjöberg, f. d. medlem av Aulinkvartetten.

Tabell II. Vårsäsongen 1902.

- Januari 9. *Aulinkvartetten-Stenhammar* ger sin första kammarmusiksoaré för vårsäsongen. Program: Beethoven, kvartett op. 18 nr 6, pianotrio op. 70 nr 3, kvartett op. 131.
- » 16. *Stenhammar* ackompanjerar vid Gustav Sjöbergs romans-afton.
- » 17. *Aulin-Stenhammar* gästar jämte Emil Sauret Mazerska sällskapet.
- » 22. *Stenhammar* ackompanjerar vid Wilhelm Kleins romans-afton.
- » 29. *Aulinkvartetten-Stenhammar* spelar i Kristiania. Program: Beethoven, kvartett op. 131; Sinding, pianokvartett e-moll; Haydn, kvartett B-dur nr 10.
- februari 5. *Aulin-Stenhammar-John Forsell* ger konsert i Köpenhamn.
- » 8. Do.
- » 9. Do. i Göteborg.
- Förutom de ovan angivna framträdandena gav Aulinkvartetten-Stenhammar och Forsell under tiden 30 januari—11 februari ett tiotal konserter i mellan- och sydsvenska städer såsom Borås, Landskrona, Lund och Malmö fl.
- » 12. *Stenhammar* ackompanjerar Dagmar Möller² vid en romans-afton. Program: sånger av Heise och Lange-Müller.

¹ Knut Andersson var en av de mera bemärkta Richard-Andersson-eleverna vid denna tid. Han studerade — samtidigt med Stenhammar, för vars utveckling han anses ha betytt ganska mycket — för Barth i Berlin. Hösten 1889 hade han debuterat i Stockholm med Sgambatis pianokonsert g-moll. Knut Andersson, som hade goda förbindelser med familjen Levertin (se Anna Levertin, Den unge Levertin, Sthlm 1947, s. 140 och »Musikmänskors», s. 113), var en tid lärare vid konservatoriet i Strassburg. Han skulle snart dra sig tillbaka från musiken och vänkretsen. Fil. lic. i germanska språk, donator till Tekniska Högskolan. Brevväxlingen mellan Stenhammar och Andersson är förstörd på den senares begäran.

² Dagmar Möller, en syster till Harriet Bosse, var en av sekelskiftets främsta nordiska romanssångerskor och uppträdde synnerligen ofta tillsammans med Stenhammar och Aulin. Lärare i sång vid Musikkonservatoriet 1900—1926, sång och scenisk framställning vid Operaskolan 1900—1913.

- februari 13. *Aulin-Stenhammar* medverkar vid en av hornisten Carl Alm-gren anordnad kammarmusikafton. Ur programmet: Tartini, violinsonat, pianomusik av Schumann och Brahms.
- » 14. *Anna och Tor Aulin* samt Emil Sjögren ger konsert i Uppsala.
- » 25. *Aulin-Stenhammar* och Georg Schneevoigt spelar Beethovens trippelkonsert i Helsingfors.
- mars 19. *Stenhammar* ackompanjerar Dagmar Möller vid en svensk romans-afton.
- » 20. *Aulinkvartetten-Stenhammar* ger sin andra soaré för vårsäsongen. Program: Beethoven, kvartett op. 130, pianotrio op. 70 nr 1, kvartett op. 18 nr 5.
- april 8. *Stenhammar* spelar Beethovens pianokonsert nr 5 vid en symfonikonsert i Köpenhamn. Dir.: Hans Richter.
24. *Aulinkvartetten-Stenhammar* ger sin sista soaré för säsongen. Program: Beethoven, kvartett op. 132, violinsonat op. 24, kvartett op. 18 nr 6.

Den 27 maj stiftades Stockholms Konsertförening med Aulin och Stenhammar i ledningen.¹

Tabell III. Vårsäsongen 1905.

- Januari. Meddelas i Svensk Musiktidning² att *Aulin* bildat en ny stråkkvartett. Medlemmar är violinisten Gustaf Molander, altviolinisten Christian Sandqvist och violoncellisten Rudolf Claëson.
- » 3. *Stenhammar* ger pianoafton i Göteborg. Program: Beethoven-sonater op. 10 nr 3, 27 nr 2, 81 och 109.
- » 10. *Aulin* dirigent och *Stenhammar* solist vid Konsertföreningens fjärde abonnemangskonsert. Program: Berwald, Sinfonie singulière, uruppf.(!); Schumann, pianokonsert; Berlioz, ur operan »Trojanerna i Kartago».
- » 15. *Aulinkvartetten-Stenhammar*, kammarmusiksoaré. Program: Haydn, kvartett B-dur (Peters nr 49); Berwald, pianotrio d-moll; Beethoven, kvartett op. 59 nr 3.
- » 19. *Aulin-Stenhammar* och violoncellisten Berndt Carlsson ger konsert i Norrköping. Program: Rubinstein, pianotrio c-moll; Beethoven, Kreutzer-sonaten; Schumann, Tre fantasistycken för pianotrio.
- » 23. *Aulin-Stenhammar* och Berndt Carlsson ger konsert i Växjö. Program: Beethoven, pianotrio op. 70 nr 1; Chopin, Nocturne e-moll; Schubert, Impromptu Ess-dur; Sinding, violinsvit a-moll; Schumann, Tre fantasistycken för pianotrio.
- » 26. *Aulin-Stenhammar* spelar Beethovens samtliga violinsonater i Köpenhamn. Konsert nr 1.
- » 30. Do. nr 2.

¹ Se SM, s. 86.

² Se SM, s. 7.

- januari 31. *Aulin-Stenhammar* ger konsert i Lund. Program: Brahms, violinsonat op. 78; pianomusik av Chopin och Bach; Sinding, violinsvit a-moll.
- februari 2. *Aulin-Stenhammar*. Beethovenkonsert nr 3 i Köpenhamn.
- » 11. *Aulin* dirigerar invigningskonserten av Göteborgs konsert-hus. Program: Wagner, förspelet till »Mästersångarna»; Norman, kantat vid invigningen av Kungl. Musikaliska Aka-demiens byggnad; Beethoven, symfoni A-dur.
 - » 12. Repris.
 - » 14. *Stenhammar* ger f. f. g. Beethovenkonsert i Musikaliska Aka-demiens stora sal. Program: se under 3 januari.
 - » 21. *Aulin* dirigent och solist vid Sindingkonsert i Konsertföre-ningen. Solist i Sindings violinsvit a-moll.
 - » 24. *Aulinkvartetten-Stenhammar* medverkar vid Sindingkonsert i Musikaliska Akademien. Ur programmet: kvartett a-moll och pianokvartett e-moll.
 - » 26. *Aulin* dirigent och *Stenhammar* solist vid »Svenska Musiker-förbundets» konsert i Uppsala. Ur programmet: Berwald, Sinfonie singulière och Mozart, pianokonsert c-moll.
- mars 1. *Stenhammar* ackompanjerar vid Sigrid Schöllers romans-afton.
- » 2. *Stenhammar* ackompanjerar vid Alfvénkonsert i Uppsala.
 - » 5. *Aulin* dirigent och *Stenhammar* solist vid Konsertföreningens folkkonsert i Katarina kyrka. Ur programmet: Schubert, »Den ofullbordade», Mozart, pianokonsert c-moll och Norman, Festuvertyr.
 - » 10. *Stenhammar* ackompanjerar vid Alfvénkonsert. Jfr 2 mars.
 - » 12. *Aulin* dirigerar en orkesterkonsert i Göteborg. Ur program-met: Mozart, symfoni D-dur; Smetana, Moldau och Grieg, Två elegiska melodier.
 - » 14. *Stenhammar* dirigerar Nya filharmoniska sällskapet. Pro-gram: Beethovens Missa Solemnis.
 - » 15. *Aulinkvartetten-Stenhammar*, kammarmusiksoaré. Program: Norman, kvartett a-moll; Franck, pianokvintett; Mozart, kvartett Ess-dur.
 - » 18. *Aulinkvartetten-Stenhammar* ger konsert i Gävle. Ur pro-grammet: Norman, kvartett a-moll; Sinding, pianokvartett e-moll; pianomusik av Chopin och Schubert; violinstycken av Beethoven och Mozart.
 - » 21. *Aulinkvartetten-Stenhammar* i Skövde. Ur programmet: Haydn, kvartett F-dur; Beethoven, pianosonat op. 27 nr 2; Svendsen, rapsodi, bearbetad för pianokvintett av Sten-hammar.¹
 - » 23. *Aulinkvartetten-Stenhammar* i Halmstad. Program: Norman, kvartett a-moll; Beethoven, violinsonat op. 24; Sinding, pianokvartett e-moll.

¹ Stenhammars bearbetning av en av Svendsens rapsodier är en av hans få. Han har instrumenterat Sjögrens pianostycke »En ökenvandring». En bearbetning av Händels Trauermusik framfördes vid Filharmoniska sällskapets konsert den 5/12 1905. Vid samma tillfälle uruppfördes kantaten »Ett folk».

- mars 24. *Aulinkvartetten-Stenhammar* i Göteborg. Program: Norman kvartett a-moll; Franck, pianokvintett; Haydn, kvartett B-dur.
- april 7. *Stenhammar* ger sonatafton i Musikaliska Akademien. Pro-gram: Beethoven, sonater op. 2 nr 2, 31 nr 2, 90 och 110.
- » 11. *Aulin* dirigerar Konsertföreningen. Program: Bruckner, symfoni nr 3; Bach, svit h-moll för flöjt och stråkorke., solist Viktor Brandt; Wagner, scen II ur förspelet till »Ragnarök», solister Julia Clausen och Sven Nyblom.
 - » 14. *Stenhammar* ger Beethovenafton i Göteborg. Program, se se under 7 april.
 - » 17. *Stenhammar* dirigerar Brahms' Rekviem i Göteborg.
 - » 18. *Aulin* dirigerar en orkester vid Richard Anderssons musik-skolas uppvisning. Ur programmet: Norman, Konsertstycke f-moll för piano och ork.; Saint-Saëns, pianokonsert g-moll; Liszt, Ungersk fantasi för piano och ork.
 - » 28. *Stenhammar* spelar Beethovens pianokonsert nr 2 vid sym-fonikonsert på Kungl. Teatern.
 - » 29. *Stenhammar-Alfvén* ger konsert i Göteborg med egna verk, däribland violinsonaterna.

Man kan av tabell III utläsa ett allt större betonande av orkester-arbetet än tidigare. Detta sammanhänger med att både Aulin och Sten-hammar under åren närmast kring sekelskiftet dels lät engagera sig som dirigenter, dels tog egna initiativ i samma riktning. Aulin var sålunda den konstnärligt drivande kraften i den 1902 startade Konsertföre-ningen i Stockholm, liksom han haft ansvaret för dess kortlivade före-gångare, Svenska Musikerförbundets orkester. Stenhammars dirigent-uppdrag under dessa år var: Filharmoniska sällskapet 1897—1900, kapellmästare vid Kungl. Teatern säsongen 1900—1901 och Nya fil-harmoniska sällskapet 1904—06. För båda musikerna tillkom, som framgår av tabellerna, ett stort antal gästuppträdanden som dirigenter.

Den omtalade förskjutningen får emellertid inte tolkas som ett tecken på svalnande intresse för kammarmusiken. Var Aulinkvartetten-Sten-hammar verksamhet tidvis mindre omfattande än vanligt, berodde det på andra faktorer: otillräckliga ekonomiska garantier vid abonne-mangsteckningen — vi återkommer till detta — vissa personliga mot-sättningar mellan kvartettens medlemmar och mindre god hälsa. Turnerandet tärde på krafterna och Aulin led tidvis av reumatisk värk i händerna vilket omöjliggjorde violinspel i större utsträckning. En san-nare bild av Aulins verkliga ståndpunkt vid mitten av 10-talet ger ett brevutdrag från våren 1905. Om sina två nya kvartettkamrater, Molander och Claëson, skriver han i ett brev till sin hustru (daterat den 29 maj):

Det har verkligen varit, f ö r e n g å n g s s k u l l, tur att ha träffat dem båda, och är jag, som Du kan tänka Dig, glad deröfver. Vi är redan så inne i hvarandra, att det icke skall dröja länge, innan den gamla kvartetten

på alla håll blir fullständigt distanserad. Min gamla, barnsliga kärlek till att »spela kvartett», hvarmed jag snart sagdt är född, har åter blomstrat upp och på mycket länge har jag icke känt en sådan glädje och intresse, ja, njutning, att spela på konsert, som nu på sista tiden — — —

Tabellerna kräver ännu en kommentar. — Aulinkvartetten hade med sina insatser skapat ett åtminstone tidvis stort intresse för kammarmusik i Stockholm. »Konkurrensföretagen» blev med åren också ganska många. Koncentrerar vi oss till de säsongshalvor som behandlas i tabellerna, gav den kände och omtyckte böhmisk-danske cellisten och dirigenten Franz Neruda¹ våren 1894 fyra kammarmusiksoaréer, vid vilka framfördes verk av bl. a. Saint-Saëns, Raff, Kiel, Gade, Berwald och A. F. Lindblad (en stråkkvartett). Liksom Neruda — som mellan 1891—1915 var ledare för Musikföreningen i Stockholm — med jämna mellanrum medverkade vid de aulinska soaréerna, möter man i synnerhet Aulins namn bland de musiker, som bistod Neruda vid dennes konserter. Sålunda visar ju tabell I, att Neruda medverkade vid »aulinarnas» uppförande av Svendsens oktett (30 april) och att Aulin-Stenhammar vid Nerudas tredje soaré (17 april) spelade Kiels »Deutsche Reigen». Konkurrensen försiggick alltså i bästa sämja.

Genom Nerudas soaréer kom antalet kammarmusikaftnar i Stockholm att våren 1894 överstiga t. o. m. antalet orkesterkonserter, eftersom det då i huvudstaden sammanlagt gavs endast 3 sådana. Antalet kammarmusikaftnar uppgick till 8. Siffrorna för resp. kyrkokonserter, (profana) körkonserter och soloaftnar var 4, 5 och 14. Kungl. Teatern gav 115 föreställningar med 29 olika operor. Våren 1902 fördelades antalet konserter enligt följande uppställning: orkester 11 (därav 5 gästspel av Leipzigs filharmoniska orkester), kammarmusik 6 (därav 3 gästspel av Brysselkvartetten), kyrkokonserter 2, körkonserter 13 och soloaftnar 14. Siffrorna för operan var 117 föreställningar med 37 verk. Våren 1905 var proportionssiffrorna 12, 3, 5, 9, 28 och 97 (37).

Våren 1905 var Aulinkvartetten-Stenhammar sålunda ensam om att ge kammarmusikaftnar i Stockholm. Våren 1902 däremot gästades Stockholm, som vi ovan sett, för första gången av en av samtidens mest uppburna kvartettensembler, Brysselkvartetten. Detta var en stor händelse. Efter Florentinkvartettens besök hösten 1878 hade nämligen endast en (1) främmande ensemble låtit höra sig i Stockholm: i april 1897 hade den för Carl Nielsens kammarmusikproduktion så viktiga Svendsen-Nerudakvartetten gjort ett kort gästspel.² (Med tanke på

¹ Om Franz Neruda, se bl. a. Skjernes artikel i Ord och Bild 1915, s. 431—437 och Angul Hammerich och Anton Svendsen, Kammermusikforeningen 1868—5. Decem-ber—1918, Kbh 1918.

² Om Svendsen-Nerudakvartetten, se även Meyer-Schandorf Petersen, Carl Nielsen, I och II, Kbh 1947—48.

Nerudas ställning i Stockholms musikliv kunde detta besök dock knappast i högre grad äga nyhetens och det okändas behag.) Man hade sålunda varken fått höra Joachim- eller Böhmiska kvartetten, en brist som särskilt påpekades i Svensk Musiktidnings reklam för Brysselkvartetten (s. 33). Denna ensemble skulle sedan med undantag för 1905 besöka Sverige varje år ända fram till det första världskrigets utbrott och därvid bli en ganska allvarlig konkurrent till Aulinkvartetten, vars spel givetvis inte höll samma höga standard.

När de aulinska kammarmusiksoaréerna hösten 1903 måste inställas på grund av bristande intresse från publikens sida antogs det på sina håll, att det var den nyligen startade Konsertföreningen som tilldragit sig de annars så trogna åhörarnas hela uppmärksamhet. Peterson-Berger nämnde dock Brysselkvartetten som en viktig faktor, när han i upprörda ordalag kritiserade denna likgiltighet gentemot de inhemska kammarmusiksträvandena — samtidigt som han påpekade att även Brysselkvartetten endast i ringa grad kunnat påkalla publikens intresse (se artikel i Dagens Nyheter den 8 november).

Det är förställigt att Tor Aulin, i ett brev (daterat den 20/11 1903) till sin hustru med en viss stolthet konstaterar, att kvartetten i Falun hade spelat för en publik på 320 personer men att både Henri Marteau och Brysselkvartetten hade haft liten publik, den populära fru Norrie bara 25 betalande.

Gavs det inget tillfälle för kvartetten att spela i Stockholm under säsongen 1903—04, tog Aulin och Stenhammar i stället initiativet till en serie sonataftnar under vårsäsongen. Den blev välbesökt och uppskattad för sin höga konstnärliga kvalitet; ja, när man på hösten 1904 annonserade ännu en serie om tre konserter med Beethovensoner — tidigare hade man bl. a. spelat Bach, Brahms, Norman och fransmannen Alkan — blev publiktillströmningen så stor, att vart och ett av programmen måste ges i repris. En motsvarande serie i Köpenhamn i januari—februari 1905 (jfr tabell III) blev för den svenska duon en av dess största framgångar.

Hösten 1903 företog Aulin-Stenhammar en turné till Oslo och en rad väst- och sydsvenska städer. Den hade året innan föregåtts av en synnerligen omfattande konsertresa till Norrland: från Gävle till Haparanda.

REPERTOAREN.

När Aulinkvartetten 1897 fullbordat sin tionde säsong och hållit sin femtionde konsert i Stockholm, publicerade man en redogörelse¹ över verksamheten. Man får där veta, att ensemblen utom huvudstadskonserterna även givit omkring 60 konserter i 30 olika landsortstäder: av dessa

¹ Publicerad dels separat, dels i SM s. 51.

10 i Uppsala, 10 i Göteborg, därtill 2 i Kristiania och 1 i Köpenhamn. (Efter 25 spelår, alltså efter fullbordat värv, hade man givit sammanlagt omkring 900 konserter, därav c:a 100 i Stockholm. Läger man till Aulins och Stenhammars sonataftnar stiger siffran till närmare 1 000.) Redogörelsen innehöll också en ingående repertoaröversikt, som här meddelas oavkortad.

Beethoven hade vid Stockholmskonserterna representerats med 16 verk och 20 uppföranden. För Brahms var siffrorna 13—14, för Haydn 9—9, Mozart 9—9, Norman 6—6, Berwald 5—6, Schumann 5—8, Rubinstein 5—8, Dvořák 5—6, Tjajkovskij 4—5, Mendelssohn 4—4, Saint-Saëns 4—4, Schubert 3—5, Grieg 3—6, Sjögren 2—4.¹

Av följande tonsättare hade vardera två verk — med lika många uppföranden — spelats: Valborg Aulin,² J. S. Bach, Cherubini, Franck, Glass, Sgambati, Sinding, Smetana, Stenhammar och Svendsen.

Ett verk hade framförts en gång av följande tonsättare: d'Albert, Tor Aulin, Knut Andersson, Ellberg, Fauré, Gade, Godard, Händel, Kiel, Lange-Müller, Thieriot och Verdi.

Av alla dessa verk var 13 svenska i manuskript. Aulinkvartettens repertoarlista ger även här noggranna besked: Knut Andersson, kvartett; Tor Aulin, violinsonat; Valborg Aulin, 2 kvartetter; Berwald, duo; Ellberg, kvintett; Norman, 2 kvartetter, pianosextett och pianotrio; Sjögren, violinsonat nr 2; Stenhammar, 2 kvartetter.

Utländska tonsättare som f. f. g. blev spelade i Stockholm med kammarmusikverk: d'Albert, Dvořák, Fauré, Franck, Glass, Lange-Müller, Sgambati, Sinding, Smetana, Thieriot, Tjajkovskij, Verdi och de fyra ryssarna Borodin, Glasunov, Liadov och Rimskij-Korsakov.³

De följande femton årens arbete skulle läggas upp efter liknande konstnärliga principer. Av nya verk som spelades under denna andra verksamhetsperiod må av svenska nämnas 3 kvartetter och en violinsonat av Stenhammar, Sjögrens violinsonat nr 3 och Två fantasistücken för violin och piano, Adolf Wiklunds violinsonat och Erik Åkerbergs pianokvintett. Av utländska nyheter förekom Bruckners stråkkvintett, d'Indys pianokvartett op. 7, Lange-Müllers pianotrio samt kvartetter av Dohnany, Goldmark, Kaun och Weingartner.

Några direkt överraskande moment innehåller knappast denna översikt. De höga siffrorna för Norman kan skrivas på Aulins stora beundran för denne.⁴ De kan också förklaras av, att Normans kamarmusikverk

¹ I SM 1889, s. 119, meddelas att Emil Sjögren var sysselsatt med en pianokvartett för Aulinkvartettens räkning. Verket fullbordades inte.

² Valborg Aulin var Tor Aulins äldre syster. Litteratur om henne, se Svenskt Biografiskt Lexikon, bd 2, och »Musikmänniskor», s. 19 f.

³ Aulinkvartetten uppförde den 12/1 1897 ett ryskt kamarmusikverk som närmast hade karaktären av ett skämt. Över ett gemensamt tema hade Rimskij-Korsakov, Liadov, Borodin och Glasunov komponerat var sin sats.

⁴ Normans E-durkvartett hörde ju till det första som Aulin spelade under sina lärlingsår i Mazerska sällskapet och a-mollkvartetten skulle under Aulinkvartettens hela verksamhet ofta stå på repertoaren. Se Tabell III.

vid sidan av Berwalds var de enda presentabla svenska före Stenhammars framträdande: namn som Roman, Wikmanson och Eggert syns ha varit helt okända. Huvudparten av Norman-framförandena ligger också i tiden före tillkomsten av Stenhammars kvartetter. — Det är anmärkningsvärt att Carl Nielsens namn saknas;¹ det är också anmärkningsvärt att Brahms under de första tio åren spelades oftare än Haydn och Mozart samt att två numera så perifera tonsättare som Anton Rubinstein och Saint-Saëns placerat sig så långt upp på listan.

Med Brahms förhöll det sig så, att hans kamarmusik visserligen blivit spelad vid strödda tillfällen före Aulinkvartettens soaréer, men det var först genom dessa som hans namn mera målmedvetet fördes fram. Att det fanns ett motstånd att besegra, vittnar Mazerska sällskapets repertoarlista om: först i februari 1891 möter man där ett Brahmsverk, stråksextetten op. 18. Aulinkvartetten spelade med biträde av Chr. Sandqvist och Franz Neruda. — Rubinsteins och Saint-Saëns starka positioner var ingen egenhet för Stockholm. Även i repertoaröversikterna från besläktade sammanslutningar som Musikforeningen och Kamarmusikforeningen i Köpenhamn och Kvartetforeningen i Oslo intog de en framskjuten plats. I Mazerska sällskapets musikjournaler förekommer namnet Rubinstein under 1880-talet också synnerligen ofta.² Det är här liksom i de offentliga konsertinstitutionerna hans kvartetter och pianotrior som tilldragit sig det största intresset.

Inte så sällan möter man barockmusik i Aulinkvartetten-Stenhammars

¹ Nielsens kamarmusik nådde överraskande sent Stockholm — med ett undantag: Neruda presenterade den första stråkkvartetten i Mazerska sällskapet den 8/12 1892(!). Sven Kjellström och Adolf Wiklund spelade den första violinsonaten A-dur op. 9 den 5/3 1912, Kjellström och Alfred Roth den andra sonaten, g-moll op. 35 (i manus) den 12/10 1914. Stenhammar och den danska violinisten Gunna Breuning framförde samma sonat i Stockholm den 11/12 1919.

² Se Angul Hammerich, Musikforeningens Historie 1836—1886, Kvh 1886, med verkstatistik tillägg till och med 1912; densamme, Kammermusikforeningen 1868—5. December—1918; Kr. Fr. Brøgger, Trekk av kammermusikkens historie her hjemme, Oslo 1945. Samtliga arbeten innehåller värdefulla repertoaruppgifter. — Hur man vid denna tid resonerade i fallet Rubinstein framgår av en Adolf-Lindgren-recension. Den 20/3 1887 hade Aulinkvartetten spelat den ryske tonsättarens andra stråkkvartett. Lindgren skriver: »Intressantare (än Beethovens kvartett op. 18 nr 5) var Rubinsteins andra kvartett, hvilken fullt besannade hvad Bülow, egentligen med afseende på B-durtrion, yttrat, nämligen att 'Rubinsteins stil är mera Beethovenisk än Mendelssohnsk, mera genomskinlig än Schumanns och mera smakfull och djup än Hiller'. Det kan till och med sättas ifråga, om icke Rubinstein borde tillerkännas palmen framför alla andra kvartettkompositörer efter Schumanns tid. Han eger samma säkra formbildning som tyskarne, men han har det företrädet framför dem att vara mera naiv och ursprunglig och att icke liksom den filosofiska nationen falla offer för frestelsen att göra filosofi i stället för musik, en frestelse hvartill stråkkvartetten mer än andra musikarter inbjuder.» Är det möjligen Brahms, som Lindgren här tänker på? Han ansåg faktiskt att Aulinkvartetten väl ivrigt gick i bräsch för dennes kamarmusikverk.

koncertprogram, företrädesvis Bach. Den 6 maj 1896 spelade Stenhammar dennes pianokonsert i f-moll, den 13 november samma år förekom en stråksvit i g-moll av Händel: här spelade den då 21-årige Sven Kjellström andra violastämman. Intresset för Bach ökade vid sekelskiftet: trionsonatan ur »Musikalisches Opfer» framfördes den 6 december 1900, violinsonaterna i E-dur och A-dur den 26 februari 1903 resp. 11 februari 1904. I ett brev till Stenhammar av den 2 juli 1908 erinrar Aulin med anledning av en planerad kammarmusikafton i Göteborg om den rika skatt av trionsonator som hittills lämnats obeaktad.¹

Det dominerande namnet var och förblev emellertid Beethoven. Hans ställning snarare stärktes åren efter sekelskiftet. Hösten 1901 annonserade sålunda Aulinkvartetten-Stenhammar en brett upplagd serie med enbart Beethovenverk: kvartetter, pianotrio, violin- och pianosonater. Hur angeläget ärendet uppfattades framgår av ett ledarstick — »En Beethovencykel» — i Dagens Nyheter (5 oktober). Det är Peterson-Berger som för pennan.

Han kallar initiativet »ett företag som står utan motstycke i det svenska musikväsendets historia» och riktar därför en direkt uppmaning till publiken att besöka konserterna. Någon motivering behövs inte: det är ju Beethoven det gäller! Peterson-Berger fortsätter:

Här ser jag någon ungdomlig läsare rycka på axlarna. »Herre Gud, visst veta vi att Beethoven är stor, större, störst, den ende, den oförliknelige — det har man nu predikat för oss sedan vi gingo i kolt!» Ja, min unge vän, ni vet det utifrån, men jag menade att ni nu äfven skulle komma underfund därmed inifrån, inne i ert eget väsen. Ni skall upptäcka Beethoven i ert hjärta, upptäcka att han icke är »klassisk» utan »modern», att han har åtskilligt att säga som i hög grad angår er...

Uppmaningen gav resultat. Konserten besöktes av en fulltalig publik.²

SPELKVALITET OCH SPELSTIL.³

Peterson-Bergers intresse för Beethovenserien säsongen 1901—1902 var inte slut i och med detta ledarstick. Även i sina recensioner efter de skilda konserterna ägnar han den stor uppmärksamhet. Merendels be-

¹ Huvudvikten av Bachintresset tillkom dock körverken. Carl-Allan Moberg har i sin bok *Bachs passioner och Höga mässor*, Sthlm 1950, kallat 1890-talet för »den svenska Bachrenässansens stora decennium» (s. 235). Stenhammars insatser hörde därvid till de viktigaste. 1898 hade han lett det första svenska framförandet av Johannespassionen — med viola d'amore i basariosot —, i april 1906 ledde han två uppföranden av Matteuspassionen. Aulin å sin sida dirigerade den 13/1 1901 konserten för tre klaver med Richard Andersson, Stenhammar och John Jakobson som solister och den 27/1 1903 den tredje Brandenburgkonserten, i en bearbetning av Felix Mottl. Se också tabell III, den 11/4 1905.

² Jfr Aulin-Stenhammars sonataaftnar hösten 1904 (se här s. 45).

³ I detta avsnitt liksom i det följande om den kulturideella målsättningen har — i högre grad än vad som annars fallet i denna uppsats — material och problemställ-

römmar han. Efter konserten den 29 november, då stråkkvartetterna op. 18 nr 1 och op. 127 samt pianosonaten op. 90 stod på programmet, heter det:

När man hörde denna rena och enkla, men på samma gång nervöst vakna och skälvande känsla i uppfattningen fick man det märkvärdiga och betydelsefulla intrycket: vi svenskar behöfver sannerligen inte numera fara till Tyskland för att lära oss den innersta meningen i Beethovens musik.

Peterson-Berger skulle dock bli mer kritisk. Efter uppförandet av den svärgestaltade ciss-mollkvartetten op. 131 den 10 januari 1902 anmärker han sålunda på »gnisslet» i satsavsnitt i spritt läge. Han efterlyser också »klart karakteriserande stämningar». Särskilt upplysande om aulinarnas spelstil och spelkvalitet blir Peterson-Berger efter den fjärde av Beethovensoaréerna (den 21 mars). Brysselkvartettens besök några veckor tidigare gav anledning till för en dagsrecension ovanligt konkret utförda jämförelser. Peterson-Berger skriver:

Då aulinska kvartetten ännu är att räkna till den u n g a krafterna i vårt musikväsen och alltså har lifvet och dess många obestigna höjder framför sig, kan det icke vara annat än till gagn att dessa jämförelser (nämligen med Brysselkvartetten) oförbehållsamt uttalas. De saker som frapperade hos Brysselkvartetten, emedan vi ej voro vana att höra dem, var först och främst i tekniskt hänseende den starka, klara skillnaden mellan f och p, ff och pp; vidare fortissimospelets aldrig sviktande renhet och välljud äfven i de mest spridda lägen. I fråga om uppfattningen märktes en slående förmåga att ge de förbindande delarne och öfvergångarne denna egendomliga, knappt beskrifbara fraserings och nyansering, som väcker väntan och spänning och sålunda förbereder hufvudtankarnes återuppträdande med en verkligt dramatisk kraft och tydlighet. I detta hänseende hade Aulinska kvartettens tolkning några döda punkter, hvilken säkert med lätthet skulle kunna genomändas af lif om blott alla de spelande få klart för sig hvad hvarje särskilt ställe skall uttrycka...

Adolf Lindgren i Aftonbladet var inne på en liknande tankegång redan vid konserten den 28 november 1901. F-durkvartetten op. 127 borde sålunda ha spelats, menar han, »med större rytmisk energi, bestämdare framhållande af den tillfälliga hufvudstämman och mera klangsköna instrument». Ciss-mollkvartetten ansåg Lindgren att Aulinkvartetten alls inte var mogen att ge sig i kast med (»att de aktningvärda spelarne ännu inte hunnit den grad af perfekt klarhet och i alla stämmor lika homogena teknik samt andligt uppgående i konstverket...»). Men, framhåller han vid ett senare tillfälle, det vore orättvist att i framtiden alltid tänka på Brysselkvartettens förebildliga spel. Aulinkvartetten borde inte jämföras med denna förnämliga gästensemble utan med sig själv.

Vi bör dock inte göra halt efter dessa recensionsutdrag. I varje fall ningar endast kunnat antydas. Det rör sig här om frågor värda speciella, mera omfattande studier.

tycks för Aulins egen räkning mera positiva omdömen ha varit de mest sanningsenliga: det torde ha varit hans kvartettkolleger som enligt Peterson-Bergers och Adolf Lindgrens mening inte höll måttet.

Kritikerna hade ju redan vid ensemblens debut framhållit det artistiska, det instrumentalt drivna i Aulins spel. Hans lärare, Sauret,¹ har i ett uttalande gjort en liknande karakteristik. Det finns tillräckligt många belägg för den aulinska impulsiviteten, sensibiliteten och entusiasmen i musicerandet, för att vi inte skulle kunna acceptera dessa omdömen som i princip riktiga. En sak är emellertid värd att observera: uttalandena avser den unge Tor Aulin. För den mogna konstnären gällde — som vi senare skall se — ett något avvikande spelideal.

Aulinkvintettens utan all tvekan största konstnärliga tillgång var dock Stenhammar. Endast undantagsvis får hans medverkan i dagsrecensionerna träda tillbaka för kvartettens. Berömda har Peterson-Bergers ord om p i a n i s t e n Stenhammar blivit: han var lik Aladdin, »kraftfull, eldig, ungdomligt anstormande, alltid segerviss, alltid segrande.»²

Av allt att döma tycks Stenhammars Beethoven-uppfattning ha varit »heroisk». Peterson-Berger talar om »den nästan hänsynslösa kraft som utmärker hr Stenhammars anslag och spelsätt», en annan gång beskriver han dennes spel — i Waldsteinsonaten — som »eldigt», »poetiskt», »intressant».

Med åren inträdde — såväl för Stenhammar som för Aulin — en större behärskning och måttfullhet, samtidigt som Mozart för Stenhammar blev den allt överskuggande idealgestalten. När de två på våren 1905 besökte Köpenhamn och där framförde Beethovens samtliga violinsonater, ansåg i varje fall Nina Grieg, som mycket väl kände de båda svenskarerna som konstnärer, att de blivit »kyliga med åren».³ Tendenser till denna större saklighet tycks ha funnits relativt tidigt. Vid den ovan så ingående behandlade Beethovenseriens sista konsert (den 24 april) spelade Aulin och Stenhammar »Vårsonaten», som Peterson-Berger skriver, »med all den finess man är van att finna i de båda konstnärernas prestationer.» Han fortsätter emellertid: »Därför öfverraskades anmälaren så mycket mer af att höra första satsen föredragas i Mozart allegro-stil, med milda, föga kontrasterande färger och glatt löpande, metronomiska rörelser, medan», som Peterson-Berger anser, »Beethovens allegro äfven i hans allra första alstring kräver kraftigare dynamiska motsättningar och framförallt en friare behandling af tempo och rytm. Beethoven är den 'moderna', fria föredragsstilens skapare. . .»

¹ Se Aulinartikeln i Svenskt Biografiskt Lexikon bd 2.

² Musikkultur, 1927, s. 158.

³ I brev från Tor Aulin till Anna Bendixson av den 3/2 1905.

Adolf Lindgren fann samma uppförande av »Vårsonaten» »ypperligt». Överhuvudtaget tycks han ha tilltalats av en mera behärskad, saklig spelstil. Sålunda polemiserar han mot Stenhammars framförande av Beethovens e-mollsonat op. 90 — även detta ingående i Beethovenserien 1901—1902. Verket återgavs, skriver Lindgren, »med väl kärft forte-anlag och tempo rubato, men i öfrigt utan fråga med liflighet och fläkt. Temporubbningarna kunna ha ett visst fog för sig i första satsen med dess nyckfulla och passionerade hållning, men just som kontrastverkan däremot är sista satsen tänkt och bör därför föredragas fullkomligt jämt, mjukt och klart» (Aftonbladet den 30 november 1901).

Även om de dagsrecensioner som här citerats kännetecknas av förvånansvärt konkreta exemplifieringar, förblir dock konturerna vaga. Mera än en ungefärlig uppfattning av spelstilen ger de ju inte — och förmår väl inte heller en beskrivning i ord, hur ingående den än må vara. Ytterligare material kan likväl något fördjupa vår kännedom.

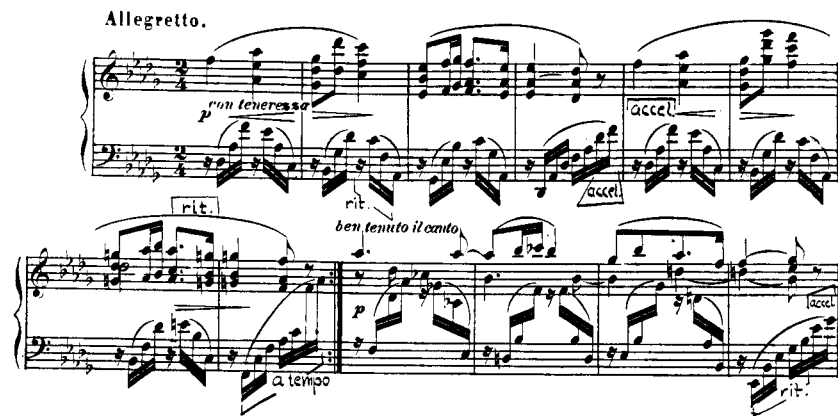
För Aulin tycks sålunda kravet på saklighet i återgivningen ha blivit allt större med åren. Emil Hansen, en av de musiker med vilken Stenhammar och Aulin under de båda konstnärernas gemensamma Göteborgstid, stod i en närmare kontakt, skriver bl. a.:¹ »Aulin var mycket impulsiv, entusiastisk och fylld av geist, om man ser honom ur mänsklig synvinkel, men inte då han spelade solo eller kammarmusik. Då var han snarare litet återhållsam, behärskad. — — — även om det var något gammaldags över Aulins spel, så var han likväl mycket rytmisk och hängav sig inte åt sentimentala rubaton. Och i samarbete med Stenhammar hölls strängt på det angivna tempot.» Det sista behöver inte motsäga de ovan citerade recensionerna om Stenhammars rubatospel: i det ena fallet rör det sig om ensemblespel, i det andra om solouppgifter med deras större möjligheter till rik agogik. — Wilhelm Stenhammars äldste son, Claes Göran, beriktigar i princip, vad Lindgren och Peterson-Berger skriver: Stenhammar spelade Beethoven-sonaterna »fritt föredragande», ofta med starka accenter, höll sig visserligen strängt till det i nottexten angivna tempot men tog sig friheter så att säga inom takten. Rubateringarna kunde ha ett samband med den noggrannhet, med vilken Stenhammar utforskade melodikens byggnad i de verk som han studerade in, dess spännirgar och avspänningar.² Hilding Rosenberg, som lärde känna Stenhammar först under dennes senare verksamhetsår, har liknande intryck: beträffande den stenhammarska Mozart-uppfattningen skulle den ha varit fullt »modern», strikt

¹ I brev till förf. av den 12/6 1952.

² Uttalande för förf. den 10/6 1952. Jfr Hild. Rosenbergs uttalande i »Musikmänskors», s. 134: »Synpunkterna på det melodiska skeendet voro mycket givande — — —. Hans sätt att analysera en melodis stigande och fallande linje gav vida perspektiv.»

i tempo och med ett pärlande lätt mjukt staccato, alltid dock med ett poetiskt skimmer.¹

Sättet att rubatera framgår tydligt av en bevarad Stenhammar-inspelning av Emil Sjögrens »Erotikon 2», gjord i Tyskland i början av 1910-talet på Welte Mignon.² I nedanstående notexempel — de två första raderna i Sjögrens stycke — har efter inspelningen de stenhammarska avvikelserna från originaltexten införts inom klammer och gäller endast för noterna inom dessa.



Det är visserligen inte i denna upptagning — som knappast ger någon kvalitativt rättvis bild av Stenhammars pianospel, om man än måste utgå från, att tempoval och sätt att frasera motsvarar hans intentioner — på sin plats att tala om frihet inom takten men väl inom och mellan tvåaktsgруппerna. Ett retarderande moment tas snabbt igen genom ett lätt accelerando, vilket framgår av exemplet. En rubaterande karaktär erhålles också genom att två eller flera samtidiga toner inte alltid anslås på en och samma gång utan en aning arpeggierat. Spelas inledningstakten första gången något poetiskt dröjande, är tempot vid omtagningen relativt snabbt.

Stenhammars spelstil sådan vi känner den genom denna bandupptagning och genom meddelade beskrivningar får inte tolkas som hans egen subjektiva uppfinning. Vi rör oss tvärtom med ett säkerligen karakteristiskt exempel på det redan så många gånger påtalade fria, »romantiserande» föredragssättet, som visserligen inte var det allenarådande vid denna tid men ett av de dominerande. Att Stenhammars rubatospel inte var ett stundens påhitt, inte ett resultat av ögonblickets ingivelse utan väl genomtänkt, ett resultat av noggranna analyser, har redan framhållits. Han höll styvt på den exakta speltiden, betonar Hansen, »detta

¹ Uttalande för förf. den 6/2 1951.

² Welte-Mignon-bandrullen äges av pianisten Julius Jakobsen.

ur temposynpunkt, vilket hängde ihop med hans utpräglade rytmiska sinne».¹

Kärleken till en föredragsstil av improvisatorisk karaktär färgar också av sig i Stenhammars egen musik. Vi möter här företeelsen i form av inkomponerat rubato. De intressantaste exemplen återfinner vi — som naturligt är — företrädesvis i verken för pianosolo. I Ass-dursonatens första sats har vi följande rikedom på förändringar av tempo och karaktärer:

Moderato, quasi Andante (takterna 1—7), fermat + Adagio (8), Allegretto animato (9—18), Espressivo: solofras, till en början över ett uthållet c-moll-ackord (19—37), Tempo I (38—44), fermat + Adagio (45), Allegretto animato (46—59), Un poco stringendo (60—63), Ritardando (64), Sostenuto, quasi tempo I (65—76), Ritardando (77), Poco a poco a tempo Allegretto (78—79), Allegretto (80—93), Espressivo molto (94—112), Tempo I (113—120), fermat + Adagio + fermat (121), Tempo I (122—128), Ritardando (129—132), Adagio (133—134).

Ett annat exempel påträffas i den andra fantasin op. 11. Vi har där inom en kortare episod följande förskjutningar:

Tranquillo (takterna 16½—19½), Molto tranquillo (senare hälften av takt 19—21), Ritardando (22—23), Animato (23½—32), Poco sostenuto (33), Stringendo (34—35), Poco allegro (36—38), Sostenuto solenne (39—44).

Det finns uppförandepraktiska frågor av intresse och betydelse även på tal om senare tiders spelstilar.

DEN KULTURIDEELLA MÅLSÄTTNINGEN.

Den aulin-stenhammarska konsertverksamheten gav stundom goda inkomster. Riskerna var emellertid stora och man hade många gånger anledning att se med bekymmer på tillvaron.

Målet för arbetet var likväl inte pengarna utan något vida viktigare: att höja den svenska musikkulturen. Eller mera preciserat: att sprida kännedom om de seriösa tonsättarna och vinna anhängare för kammarmusiken, inte bara i Stockholm utan över hela landet, att arbeta för svensk tonkonst såväl hemma som i de nordiska grannländerna och i

¹ På några av sina turnéer åtföljdes Stenhammar för instrumentvårdens skull av disponenten vid Malmshöj pianofabriker, K. F. Hultén. Denne roade sig med att under konserterna ta tid på de spelade verken. Han berättar härom i ett brev till förf. av den 25/6 1952: »S. tog ej alls någon notis därom. Det var först under andra tournén som han blev intresserad då jag påpekade hur liten skillnad det verkligen var vid varje uppspelning. — — — Jag kan ju ej minnas tider på alla dessa (verk), men ett minns jag med säkerhet, Schumanns C-durfantasi: Den tog 31 min. och 2 sek. i allmänhet. Skillnaden rörde sig aldrig om mera än 2 högst 3 sek. Jag minns detta särskilt ty det var detta som gjorde S. intresserad.» Som en jämförelse kan nämnas, att en Backhausinspelning av samma verk tar 29 min., en av Edvin Fischer 26,35.

utlandet. Namnen Wilhelm Stenhammar och Tor Aulin hörde decennierna kring sekelskiftet till det svenska musiklivets främsta ambassadörer.

Denna ideella syn låter sig naturligt infogas i nittiotallets allmänna kulturprogram. På flera sätt kunde åtminstone Stenhammar räknas som musikalisk »nittiotalist», inte bara genom sitt umgänge med det s. k. »nittiotalskotteriet»¹ — Heidenstam, Levertin, Georg Pauli, Prins Eugen, Alfvén m. fl. — utan också genom vissa kvaliteter i hans verk. Man kan tänka på det livsbejakande i flera av ungdomsårens främsta verk, man kan tänka på den starka känslan för traditionens värde, på det nästan levertinska draget av meditativt tillbakablickande; Wagnerbeundran var gemensam, det provinsiella intresset likaså. Stenhammar är den mellansvenska herrgårdskulturens specielle tolk².

Till allt detta kommer alltså ännu ett karakteristiskt nittiotalsdrag, den kulturideella synpunkten.³ Allmänt sett innebar denna, att enligt frisinnad uppfattning — och det är i sådana kretsar som vi här rör oss — massans ställning kunde förbättras på två vägar: dels genom sociala-politiska reformer, dels genom upplysning. Den förra upptogs som huvudpunkt i arbetarnas eget program, den senare i de bildade klassernas. »Giv efter hand folket det bästa av upplysning, som ännu är fåtalets, och det skall icke längre finnas varken någon förtrampad eller hotande kast», skriver Heidenstam i sitt arbete »Tolstoy och konsten». Med ännu större eftertryck har Torsten Fogelqvist formulerat samma — ju en smula naiva — tanke: »En arbetare som studerat Viktor Rydberg och Hans Larsson slår inte in fönsterrutor hos strejkbrytare, lika litet som han deltar i okynnets vissekonserter.»

Såväl Stenhammar som Aulin hade förutom vänskapen med de nittiotalistiska konstnärskretsarna kontakter med ännu ett par nyckelfigurer i detta begynnande folkbildningsarbete: den kände språkforskaren Adolf Noreen, som också var inspector musices vid Uppsala universitet, och sedermera rektorn vid Stockholms Högskola, matematikern Ivar Bendixson, Aulins svåger. Den senare var också en av de drivande krafterna i den kulturradikala »Frisinnade klubben», vid vars sammankomster Stenhammar och Aulin då och då medverkade.⁴

Med detta har vi emellertid bara tecknat bakgrunden. — Lika litet som nittiotallets folkbildningsarbete liknade våra dagars, lika litet kom-

¹ En konsertstund med Aulin och Stenhammar i nittiotalskretsen finns förevidad på en Pauligrisalle på Valdemarsudde.

² Se vidare min artikel om Stenhammars förfäder och uppväxtmiljö i Musiklivet — Vår Sång 1952 s. 22—23, 31 och 82—83.

³ Detta avsnitt bygger till väsentliga delar på kapitlen »Vägen till Medborgarsång» 5, s. 221 ff och »Den nationella samlingens män» 4, s. 259 i Staffan Björcks avhandling »Heidenstam och sekelskiftets Sverige», Sthlm 1946.

⁴ Se Einar Rosenborg, Frisinnade klubben 1900—1924, Sthlm 1925 s. 56.

mer vi att i Aulins och Stenhammars målsättning finna annat än högst principiella kontaktpunkter med 1930- och 40-talens musikcirkelarbeta och lyssnarkurser. De förmögnare klassernas bildningsmission hade vid sekelskiftet en ganska stark färgning av filantropi. Den kännetecknades, som Staffan Björck skriver, av arbete »f ö r folket, ej a v folket». Detta skulle få sina konsekvenser. Man försökte att överföra sina egna kulturella synpunkter, upplevelser och ideal på människor från helt andra miljöer. Kritikerna vässade också sina pennor. Till dem hörde Ellen Key. I boken »Folkbildningsarbetet, särskildt med hänsyn till skönhets-sinnets odling» ställer hon bl. a. följande frågor: Varför sådan respekt för de kända namnen och de hallstämplade standardmärkena. Varför driva rörelsen just så som det passar överklassen, i stället för så, som det passar folket själv?

Reser man i landsorten, uppsöker man småstäder och större samhällen och därvid — som Aulinkvartetten-Stenhammar — sätter Haydn, Beethoven och César Franck på programmet, då är detta givetvis att ge publiken vad man *själv* finner värdefullt, men inte vad som måhända skulle vara pedagogiskt mest lämpat för huvudparten av den. Helt kan vi ändå inte sätta likhetstecken mellan, låt oss säga, litterärt och musikaliskt bildningsarbete vid denna tid. Så isolerad från allt kvalitativt gott utförande av seriös musik var man i den svenska landsorten, att vilken typ av publik man än vände sig till — säkerligen var den så gott som hundra procentigt borgerlig — konserten ändå alltid fick karaktären av bildningsinsats. Om besökarna alls hade några seriös-musikaliska erfarenheter, hade dessa oftast sina rötter i hemmusicerandet.

En något klarare blick för situationens krav tycks Sven Kjellström ha haft, när han några decennier senare planlade många av sina landsorts-turnéer: man må här erinra sig, att Kjellström själv kom från synnerligen enkla förhållanden, vilket ju inte var fallet med Aulin och Stenhammar. Gav Aulinkvartetten-Stenhammar alltid konserter, gav Sven Kjellström ibland något som skulle kunna betecknas som musikkulturell underhållning. Man märker detta, om man mot ett populärt Aulin-Stenhammarprogram (I) ställer ett Kjellströmskt (II).

I. Beethoven: stråkkvartett B-dur (med Malinconia)

Stenhammar: Fantasie }
Schumann: Warum? } för piano
Chopin: Polonaise

Haydn: Variationer ur Kejsarkvartetten

Mendelssohn: Canzonetta

Aulin: Minnesblad

Bach: Gavotte

Vieuxtemps: Saltarello

Svendsen: Norsk rapsodi för piano och stråkkvartett, bearbetad av W. Stenhammar.

II. Händel: violinsonat D-dur
 Ariosti: sonat för viole d'amour
 Schubert: Impromptu Ass-dur för piano
 Gamla svenska låtar
 Sarasate: Spansk dans.
 Wieniawski: Scherzo tarantella.
 Vid flygeln: Eric Westberg.

Det är knappast någon tvekan om att den avdelning med folklåtar som Kjellström lagt in i sitt program — han hade fått material från Nils Andersson¹ — utgjorde en utomordentlig kontaktpunkt för många ovana lyssnare. Ett originellt inslag var givetvis också sonatan för viole d'amour. Därtill kom att Kjellström ofta kåserade kring varje musikstycke.

Såväl Stenhammar som Aulin lät emellertid också engagera sig till konserter, direkt avsedda för arbetarpublik. I tabell I ser vi, hur Aulin den 4 maj 1894 medverkade vid en konsert i det av den kände läkaren Anton Nyström stiftade Stockholms arbetarinstitut. Stenhammar å sin sida skulle under sina Göteborgsår med alldeles särskild glädje och stort allvar spela vid de av Elfrida Andrée och Elsa Stenhammar anordnade Folkkonserterna, vilka gick i det göteborgska arbetarinstitutets regi. På programmet stod då pianoverk av klassikerna: Beethoven, Schubert, Chopin m. fl.

DE PERSONLIGA RELATIONERNA.

Samarbetet mellan Tor Aulin och Wilhelm Stenhammar måste ur konstnärlig synpunkt ha varit sällsynt stimulerande och utvecklande. Förutom allt arbete inför de gemensamma konserterna studerade och kritiserade man varandras kompositioner. Aulin hjälpte också Stenhammar med att sätta ut stråk i dennes kvartetter och orkesterverk. I ett brev av den 28 maj 1907 lovar han sålunda att på vännens begäran mera ingående inviga denne i violinspelets mysterier: detta sedan Stenhammar blivit vald men ännu inte tillträtt befattningen som dirigent för Göteborgs Orkesterförening.

Givetvis skulle inte detta samarbete ha fått sådana dimensioner, om där inte samtidigt funnits de djupaste känslor av sympati, respekt och beundran. Den unge Tor Aulins vänskap med Emil Sjögren har ofta betonats; så är underligt nog inte fallet med relationerna mellan Aulin och Stenhammar. Kanhända hade dock Aulins och Sjögrens vänskap en mera intim karaktär — så som det kan vara mellan unga människor. Stenhammar var inte heller den utgivande typen: i svåra tider slöt han sig inom sig själv.

¹ Se brev i Musikhistoriska Museets brevsamlingar.

Låt oss avsluta denna del av vår studie med ett brev från Tor Aulin till Wilhelm Stenhammar, ett brev som för oss direkt in i hjärtpunkten av de båda konstnärernas vänskap.

Brevet har följande bakgrund. På våren 1909 hade director musices-befattningen i Uppsala förklarats ledig. Såväl Stenhammar som Aulin hörde därvid till de personer som man önskade se på denna post. De utsattes också för privata påstötningar. I Adolf Noreen, inspector musices, hade ju de båda, i synnerhet dock Aulin, en varm förespråkare. Rektor magnificus Henrik Schück hade emellertid satt sig i sinne att få Stenhammar. Det lockande för Stenhammar med anbudet från Uppsala var, att han förespeglades mindre arbete och mera tid för komposition. Men — och detta måste anses som typiskt för den allvarligt arbetande Stenhammar — han såg i denna situation inte i första hand till de egna förmånerna utan till möjligheten att kunna göra en insats i svenskt musikliv. Var han bättre som dirigent än som tonsättare, då borde han stanna i Göteborg vid Orkesterföreningen med dess tidsödande och konstnärligt krävande arbete, var han bättre som tonsättare kunde han åtminstone tänka på att acceptera Schücks erbjudande.¹ I sin tvekan vänder han sig till vännen Tor och ber honom om råd. Och denne, som av Stenhammar ombetts bli andre dirigent i Göteborg, svarar:

— — — utsikten att äntligen få som dirigent arbeta med s t a b i l a k r a f t e r och få utveckla mig som dirigent, då jag tror på min möjlighet som sådan, gaf mig för en gångs skull något, »som riktigt tillfredsställde mig och gjorde mig lycklig» — men f r a m f ö r a l l t utsikten att få arbeta samman med Dig, som jag så länge fått undvara och som för mig var det första konstnärliga och moraliska — rent mänskliga — skälet till, att jag betraktade och än betraktar Göteborgs anbud som en lycka. — Så kommer Ditt bref, hvori Du ger Dig för första gången, som Du är, men så, som jag genom Din konst som tondiktare alltid känt Dig. »Längtan heter Din arfvedel» — längtan efter diktarfrid. Den frid, som så många stört Dig uti, jag icke minst. — — —

Har så mången gång velat tala med Dig derom — om min syn på Dig som tonsättare — men har alltid dragit mig, då jag fruktat synas när-gången jag trodde Du förstod, hur s t a r k t jag tror på Din f r a m t i d a betydelse som komponist, när Du såg den envishet, hvarmed jag — trots alla konflikter — ville tvinga fram Dig för offentligheten äfven utom Sverige.²

Du har ju haft många och stora publikframgångar som komponist, men därför är det ju icke sagdt att den svenska nutiden gör det, hvad folk i

¹ Stenhammar utnämndes på senhösten 1909 till director musices vid Uppsala universitet men anhöll omedelbart om entledigande, då han fått gynnsammare arbetsvillkor vid orkesterföreningen i Göteborg. 9 Stenhammarbrev i dir. musices-frågan till Henrik Schück finns i Svenska Akademiens handskriftssamlingar.

² Aulin och Stenhammar hade på sensommaren 1908 haft en allvarlig brevidispyt om värdet av de svenska konserter som under Aulins ledning hölls i Tyskland i nov. samma år. Stenhammar hade ombetts medverka som solist i sin nya pianokonsert men avböjt.

allmänhet menar med »förstå» Dig — ty då hade väl sådana saker som Itaka — Midvinter — sånger, ja, mycket af »Tirfing» — alltså deri, hvarest Du är [i] Ditt eget begrepp helast som komponist och tänkare i musik — då hade väl dessa verk hälsats som de alster de äro: syskon till vår nutida kulturs sannaste och högsta verk — är de så på konstens eller litteraturens område. Det hade de icke gjort därför — jag tror det, och här kommer det ansvarsfulla i mitt uttalande — höra de liksom Du, som tondiktare, framtiden till. Icke därför att det är »till betydelse för Dig själf och några vänner», utan därför, att Ditt tonspråk besitter den själens och stils äkthet och renhet, som pekar på framtiden — pekar på den renässans som måste uppstå, när allt och alla börjar känna rännstensluften ur den återvändsgränd, hvori den nutida konsten genom såväl misstyndningar som spekulation råkat in uti. I den framtiden hör Du hemma; om den är nära eller fjärran, sak samma — dock synes mig på vissa tecken, att den är närmare än man skulle våga hoppas.

Tor Aulin berättar vidare i sitt brev att han vid ett besök i Danmark hade dryftat Stenhammars ställning som tonsättare med deras gemensamme vän, Peder Lange-Müller. Och de hade därvid enats om att vad Stenhammar behövde var, som Aulin uttrycker saken, »befrielse från andras musik», detta med anledning av hans nyligen fullbordade andra pianokonsert.

Det heter vidare i Aulins brev:

Deri (alltså i pianokonserten) förekommer mig, som Du ibland blifvit störd, och som Din egen stil — den Du från början anslår — ej varit möjlig att fasthålla så, som Du önskat, och som kanske ej gifvit den glans åt det hela som nu finnes, men deremot en skarpare bild af Dig själf kanske — själsbild — ömsom kärft som i Scherzot i tredje kvartetten eller »Heiter-sonnig», som i viol-sonatens final — i båda fallen uräkta, typiska. Häri delar Peder också min åsikt, och tror jag han, liksom jag, förstår, att Uppsala skall locka Dig. Och huru jag än kommer att beklaga mig själf, så tror jag, att om Du tar Uppsala, eller annan fridsort, det »blir oss alla till glädje och fromma.» Och fastän jag nu varit så långgrandig — ett sista ord. Denna min tro, som jag är modig nog, dock icke öfvermodig, att uttala, daterar sig icke från igår, och härrör ej från personlig sympati. Den fick jag när jag rubbades i tron på Sjögren. Din första kvartett kom, och min smakriktning fick den balangs, jag alltjemt har, och som stöttade ifrån att ramla på glansisen, jag nästan på alla fyra sökte krafla mig fram-på. Der kom sundhet med i »spelet», som fastslog trosbekännelsen.

Med Tor Aulins bortgång i mars 1914 slöts ett av de viktigaste kapitlen i Wilhelm Stenhammars konstnärliga utveckling. I ett brev till sjukbädden om än adresserat till Aulins maka skriver Stenhammar: (brevet är daterat den 29 december 1913) »Så långt jag ser tillbaka på min konstnärliga verksamhet har han näst mig själf varit den främste arbetsgifvaren och, i långt högre grad än jag själf, initiativtagaren, den ständigt levande kraften.»

Tor Aulin var givetvis inte den ende, med vilken Stenhammar samarbetade på kammarmusikens område. Redan under vännens livstid

konserterade Stenhammar — något som delvis kan avläsas i de ovan meddelade tabellerna — med exempelvis Hugo Alfvén som violinist, violoncellisten Alfred Cords och med sångartister som Cally Monrad, Dagmar Möller och John Forsell.

Efter Aulins död blev framförallt den fransk-tyske violinisten och Sverigevännen Henri Marteau Stenhammars medspelare. I allt lär denna verksamhet ha omfattat ett par hundra konserter. Klassikerna utgjorde givetvis även nu tyngdpunkten, men man framförde också aktuell musik såsom sonater av Reger, Nielsen, Debussy och Fryklöf. Någon produktiv betydelse för Stenhammar fick likväl inte dessa turnéer. Som redan framhållits skrev han sina samtliga kammarmusikverk med undantag av den sista stråkkvartetten för Aulinkvartetten och deras gemensamma konsertverksamhet.

SUMMARY

One of the leading men in Swedish musical life the decades round the year 1900 was Wilhelm Stenhammar (1871—1927), in his threefold capacity of composer, pianist and conductor. Apart from other works, his chamber music is very important, and his six stringquartets are representative of the best Swedish music. These quartets were created in close collaboration with the prominent chamber music ensemble in Sweden of that period, the Aulin Quartet, which took his name from its leader, Tor Aulin (1866—1914), an excellent violinist and a man full of ideas and enthusiasm: he took among other things the initiative in forming the Stockholm Philharmonic Orchestra. The Aulin Quartet was active during a quarter of a century: 1887 to 1912 and from the year 1894 Stenhammar was their pianist.

It is no exaggeration to say that through the Aulin Quartet-Stenhammar Stockholm got chamber music in the modern sense of the word: in organisation, choice of programs etc. They also made vast journeys all over Sweden, and much appreciated visits were paid to the neighbouring countries. If we include the many sonata-performances given by Aulin and Stenhammar, the number of concerts rise to nearly a thousand. In their works they found it very important to acquaint the Swedish audience with works of the classical masters, not least those of Beethoven and Brahms. Great attention was also drawn to the Swedish romanticist Franz Berwald, till then almost forgotten. In addition to that, these concerts became a natural forum for the new Scandinavian chamber music.

Stenhammar's and Aulin's invaluable contributions stand out in bold relief against a background of cultural idealism, to which they had become inspired by contacts with the cultural-radical group of Swedish authors, painters and thinkers in the nineties: Heidenstam, Karl Nordström, Ellen Key, Artur Bendixson among others.

After Tor Aulin's death, Stenhammar mostly gave his performances together with the French-German violinist and friend-of-Sweden, Henri Marteau. Furthermore he made large tours of his own, when he preferred to play Beethoven's piano sonatas.