

The background of the entire image is a detailed oil painting of a mountain landscape. It features rolling hills and valleys covered in green grass and some trees. In the distance, more mountain ranges are visible, shrouded in a soft, hazy atmosphere. The lighting suggests a bright, sunny day, with warm tones on the mountainsides. A single, bare tree stands in the lower right foreground, adding a sense of solitude to the scene.

SCHUMANN THE STRING QUARTETS
ENGEGÅRD QUARTET

SCHUMANN, ROBERT (1810–56)

STRING QUARTET IN A MINOR, Op. 41 No. 1 (1842) 24'00

- [1] I. Introduzione. *Andante espressivo – Allegro* 8'43
- [2] II. Scherzo. *Presto – Intermezzo* 3'50
- [3] III. *Adagio* 5'18
- [4] IV. *Presto* 6'01

STRING QUARTET IN F MAJOR, Op. 41 No. 2 (1842) 22'19

- [5] I. *Allegro vivace* 4'45
- [6] II. *Andante, quasi Variazioni – Molto più lento –
Un poco più vivace – Tempo I – Coda. Un poco più lento* 7'20
- [7] III. Scherzo. *Presto – Trio. L'istesso tempo – Coda* 3'03
- [8] IV. *Allegro molto vivace* 7'03

STRING QUARTET IN A MAJOR, Op. 41 No. 3 (1842) 27'03

- [9] I. *Andante espressivo – Allegro molto moderato* 6'58
- [10] II. *Assai agitato – L'istesso tempo – Un poco Adagio – Tempo risoluto* 6'00
- [11] III. *Adagio molto* 7'25
- [12] IV. Finale. *Allegro molto vivace* 6'31

TT: 74'31

ENGEGÅRD QUARTET

ARVID ENGEGÅRD & ALEX ROBSON *violins*

JULIET JOPLING *viola* · JAN CLEMENS CARLSEN *cello*

In 1842, in his newly founded magazine *Neue Zeitschrift für Musik*, **Robert Schumann** welcomed a competition for string quartet writing: ‘The organizer’s very thought of focusing on a quartet was a good one – firstly because the genre is in itself such a noble one, predicating a superior education on the part of the participants, and secondly because within this genre things have come to a remarkable standstill. Haydn’s, Mozart’s, Beethoven’s quartets: who doesn’t know them, who could cast a stone at them? If it is indeed the most telling testimony to the indestructible vital freshness of their works that, after half a century, they still gladden every heart, it is however not good for the later generation of artists, who over such a long period of time have not succeeded in creating anything comparable.’

This sobering analysis of the history of the genre may be one of the reasons why Schumann that very year, his ‘chamber music year’, in a veritable creative frenzy lasting just a few weeks, wrote three quartets, his contribution to the alleviation of the ‘remarkable standstill’. Until then he had struggled to come to terms with a genre of whose very demanding nature hardly anyone was more aware (or formulated more clearly) than himself. It was therefore highly surprising that a warming-up period that had lasted almost fifteen years ended with an almost volcanic moment of emancipation: he had first seriously considered writing a string quartet as early as 1828; ten years later, ‘highly delighted’ and with ‘quartet enthusiasm’, he had made some sketches (‘the piano is becoming too restrictive for me’). The private performances he organized in his own living room (‘quartet mornings’) with the famous David Quartet from the Leipzig Gewandhaus doubtless helped to focus his interest as well. In 1839 he wrote to Clara: ‘I have started two quartets – may I say, as good as Haydn’s – but now I lack time and inner peace.’ But the failure of all these attempts (some sketches in D major and E flat major have survived from the last-mentioned) cannot be put down exclusively to external circumstances. He undertook further meticulous studies of the quartets by Haydn,

Mozart and Beethoven before he felt fully able to come out with quartets of his own – and to place them alongside those by (among others) his friend Mendelssohn, who had by then already published five quartets and who was explicitly exempted from Schumann’s general verdict. It is to Mendelssohn, ‘to whose aristocratic and poetic character this genre must also appeal greatly’ (Schumann), that the three Op. 41 quartets, written in June–July 1842, are dedicated.

Schumann opens his **String Quartet No. 1 in A minor** (the three quartets are numbered according to their order of composition) with a slow introduction that begins in canon (*Andante*) which, rather than containing the essence of what is to follow (in the manner of late Beethoven), stands alone both motivically and in its smouldering intensity. Abruptly interrupted and split by pauses, it dies away quietly before a big chordal gesture announces the start of the main *Allegro*. This begins with a gentle but aspirational theme in (surprisingly) F major which, together with the rhythmical second theme, evolves into a strongly imitative sonata exposition. In the development, too, polyphonic techniques play an important part; they are among Schumann’s preferred means of linking the parts together; as he had written to Clara as early as 1838 in the context of his quartet studies, ‘it is especially strange that everything I come up with is canonic’.

With its insistently drumming semiquaver motifs, the rondo-form scherzo (*Presto*) sounds like a reinterpretation of Mendelssohn’s elfin scherzos; in a lyrical intermezzo, the first violin rises up above a broadly meandering accompaniment. The *Adagio* in F major is an intimate, unusually textured song – and, with thematic allusions to the slow movement of Beethoven’s Ninth Symphony, is a subtle tribute to the older composer; the development-like middle section characteristically focuses on a technique in which melody fragments alternate between all the instruments. The central elements are a jump of a fifth and constant quaver motion, from which the (again, emphatically canonic) finale, *Presto*, evolves, until an unexpected

dreamlike passage above a static bass (*Moderato*) brings the turbulent activity... to an end? No, it is merely an interruption; the pent-up quaver motion can now be released in the accustomed tempo, and rounds off the work in a grandiose coda.

The A minor Quartet proved to be the most popular of the three among Schumann's contemporaries. Mendelssohn, for whom the David Quartet played through the quartets in Leipzig in late September 1842, was very keen on all three but the first in particular 'appealed [to me] exceptionally much'.

The fact that Schumann's A minor Quartet is notated in F major was pointed out smugly by George Bernard Shaw (in fact this applies only to the *Allegro* section of the first movement and to the third movement), and the piece thus gravitates towards the **String Quartet No. 2 in F major** with which, according to one of Schumann's original ideas, it was originally to have been motivically more closely related. The second of the three quartets has no slow introduction, launching straight into a wonderfully *papillonesque* main theme that nimbly flutters through the sonic space and almost forces the second theme into the background, though finding a moment for a folk-style drone bass. In the development, however, more hazardous dangers loom; dramatic complications almost give us cause to fear for the wellbeing of the butterfly – and we are greatly relieved to be able to greet the resumption of its flight. The second movement is a set of variations, with a theme derived from No. 13 (*Larghetto*) from the *Albumblätter* for piano (1832). The individual variations are skilfully linked together, and are sometimes more closely related to each other than to the opening theme – although, like the theme, they like to play with metrical uncertainties. Thus the largely iambic main idea (short – long) with its striking beginning (rising and falling minor second, rising interval of a fourth) is rhythmically obscured as early as in the first variation by the slurring together of note values, and in the second variation it flows into cascade-like motifs – from which, in the third variation, charmingly chromatic chains of semiquavers emerge. Moving within a

narrow compass, and with double stopping, the almost homophonic fourth variation (*Molto più lento*) condenses the musical activity into core motifs such as the rising and falling second, in which the fifth variation (*Un poco più vivace*) finds justification for a game of metrical deception in 4/4-time. A reprise of the theme and a coda (*Un poco più lento*) reminiscent of the third variation round off a movement that is as individual as it is fascinating. Anyone who still feels caught up in its rhythms will take a moment to adjust to the scherzo (*Presto*): the first violin's arpeggio-like chains of quavers hover above a syncopated accompaniment, and the trio contains a surprising, bizarre dialogue between the cello theme and a rising scattering of semiquavers – to which the coda also alludes. But at least the finale (*Allegro molto vivace*) provides clarity: its 2/4-time has an infectious swing, although what seems to be a 'big ending' threatens to become entangled in a boldly striding motivic web of imitations in the development section. Luckily the reprise wants nothing to do with this, and launches itself into an effective stretto.

Like the First Quartet, the **String Quartet No. 3 in A major** begins with a slow introduction, but this time it presents an outline of what the main part of the movement will develop: a descending fifth and fast (quaver) motion. The accentuated subsidiary theme with its off-beat accentuation is more like a variation of this predominant profile rather than a contrast. The boldly modulating development makes polyphonic use of the striking material of the main theme; the recapitulation begins with the subsidiary theme, and the movement ends with the main theme. Another variation movement follows (*Assai agitato*, F sharp minor): its restless 3/8 motifs, broken up by pauses, are first hammered out in repeated quavers, then chased around in a fugato with rising fifths and fourths (derived from the first movement) and quaver motion, and then, in the third variation, taken up in a soothing siciliano rhythm. With abrupt interval leaps the fourth variation (in which Schubert's D minor Quartet shimmers clearly through) puts an end to the tranquillity about which

the ethereal coda dreamily ruminates. This sets the mood for the slow movement (*Adagio molto*), in which a broad melody dominates almost the entire movement in a number of climactic arches, alternating between major and minor, and shot through by grimly insistent accompanimental figures. For its refrain, the rondo finale (*Allegro molto vivace*) takes up the dotted rhythm in the accompaniment of the previous movement. Three episodes make their presence known, but none can escape the pull of the dotted-rhythm refrain, the apotheosis of which makes an effective ending to Schumann's works for string quartet – a snapshot, so to speak, within his output.

Schumann gave the three quartets to Clara for her 23rd birthday on 13th September 1842. In the couple's shared diary she noted: 'The gift of his three quartets – which he arranged to be performed for me... that very evening... – brought me the greatest joy. About the quartets, all I can say is that they delighted me to the utmost. Everything in them is new, clear, expertly worked out and always idiomatic.' The fact that Schumann wrote no more string quartets does not indicate that he was dissatisfied with them: in 1847 he wrote to his publisher Härtel that he still regarded the quartets 'as my best work from earlier times'. And posterity has unanimously shared the view of the eminent Viennese critic Eduard Hanslick that the three Op. 41 quartets 'are among the all-time jewels of chamber music'.

© *Horst A. Scholz 2018*

Formed under the midnight sun in Lofoten in 2006, the **Engegård Quartet** rapidly became one of Norway's most sought-after ensembles. Its bold, fresh interpretations of the classical repertoire combined with a deep attachment to its Scandinavian roots have attracted international acclaim, and inspired innovative partnerships and programming. Previous releases on disc have been exceptionally well received, with the quartet's recording of Edvard Grieg's quartet [BIS-2101] being

described as ‘what Grieg lovers have been waiting for’ on *MusicWeb-International.com*.

The Engegård Quartet has a busy concert schedule throughout Scandinavia and further afield. They have performed in some of Europe’s most prestigious venues including the Mozarteum in Salzburg and Prague’s Rudolfinum, and recently visited South America for concerts in Bogotá and São Paulo. Festival performances include the Delft Chamber Music Festival, SoNoRo Festival in Bucharest, and Heidelberg’s Streichquartettfest. Members of the quartet are also deeply involved in bringing superb chamber music to Norway – Arvid Engegård as founder of the Lofoten International Chamber Music Festival, and Juliet Jopling as artistic director of the Oslo Quartet Series.

The Engegård Quartet has had the honour to work with performers such as András Schiff, Leif Ove Andsnes, Christian Ihle Hadland and Emma Johnson. The ensemble also enjoys collaborations with colleagues from outside the field of classical music, including a folk/classical fusion with Hardanger fiddler Nils Økland, a collaboration with jazz violinist Ola Kvernberg, and a programme of Ibsen and late Beethoven with actor Bjørn Sundquist. The Engegård Quartet’s own mini-festival concept has proven immensely popular and is now a regular event each year. The most recent edition was ‘Mozart 1-2-3’, which provided a three-day feast of chamber music, song, piano works and lectures.

The Engegård Quartet is supported by the Norwegian Arts Council.

www.engegardquartet.com

Im Jahr 1842 begrüßte **Robert Schumann** in der von ihm herausgegebenen *Neuen Zeitschrift für Musik* einen Wettbewerb für Streichquartettkompositionen: „Schon der Gedanke der Preisausschreiber, gerade auf ein Quartett, war gut. Einmal, da die Gattung an sich eine so edle ist, eine höhere Bildung der Kämpfenden voraussetzt, dann, da in ihr ein bedenklicher Stillstand eingetreten war. Haydns, Mozarts, Beethovens Quartette, wer kennt sie nicht, wer dürfte einen Stein auf sie werfen? Ist es gewiß das sprechendste Zeugnis der unzerstörbaren Lebensfrische ihrer Schöpfungen, daß sie noch nach einem halben Jahrhundert aller Herzen erfreuen, so doch gewiß kein gutes für die spätere Künstlergeneration, daß sie in so langem Zeitraume nichts jenen Vergleichbares zu schaffen vermochte.“

Es mag nicht zuletzt auch an dieser ernüchternden gattungsgeschichtlichen Diagnose gelegen haben, dass Schumann noch im selben Jahr, seinem „Kammermusikjahr“, in einem wahren Schaffensrausch binnen weniger Wochen mit drei Quartetten gewissermaßen seinen Beitrag zur Behebung des „bedenklichen Stillstands“ leistete. Bis dahin hatte er sich schwer getan mit einer Gattung, deren hohen Anspruch kaum jemand so klar erkannte (und formulierte!) wie er selber. Umso mehr überrascht der geradezu eruptive Befreiungsschlag, der eine sich über fast anderthalb Jahrzehnte erstreckende Anlaufzeit abschloss: 1828 hatte er erste ernsthafte Überlegungen zu einem Streichquartett gehegt, 1838 „ganz beglückt“ und in „Quartettbegeisterung“ einiges skizziert („das Klavier wird mir zu enge“), und auch die von ihm damals im eigenen Wohnzimmer veranstalteten privaten Aufführungen („Quartettmorgen“) mit dem berühmten David-Quartett des Leipziger Gewandhauses trugen sicher das ihre dazu bei, sein Interesse zu fokussieren. 1839 schrieb er an Clara: „Zwei Quartette habe ich angefangen – ich kann Dir sagen, so gut wie Haydn – und nun fehlt es mir doch an Zeit und innerer Ruhe“. Doch es lag offenbar nicht nur an den äußeren Umständen, dass all diese Versuche (vom letzteren sind einige Skizzen in D- und Es-Dur erhalten) wieder verworfen wurden. Es folgten

weitere akribische Studien der Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven, bevor er sich vollends in der Lage sah, mit eigenen Quartetten hervortreten – und sie u.a. denjenigen seines Freundes Mendelssohn an die Seite zu stellen, der damals bereits fünf Quartette veröffentlicht hatte und von Schumanns allgemeinem Verdikt explizit ausgenommen wurde. Ihm, „dessen aristokratisch-poetischem Charakter diese Gattung auch besonders zusagen muss“ (Schumann), sind die drei im Juni/Juli 1842 komponierten Quartette op. 41 gewidmet.

Seinem **Streichquartett Nr. 1 a-moll** (die drei Quartette sind in der Reihenfolge ihrer Entstehung nummeriert) stellt Schumann eine kanonisch eingeführte langsame Einleitung (*Andante*) voran, die – nein, nicht keimhaft das Folgende in sich trägt (wie etwa beim späten Beethoven), sondern motivisch und in ihrer schwelenden Expressivität für sich allein zu stehen scheint. Jäh unterbrochen und von Generalpausen zerfurcht, verklingt sie still, bevor ein akkordischer Kraftakt den *Allegro*-Hauptteil ankündigt. Er beginnt mit einem eher sanften, aufstrebenden Thema in überraschendem F-Dur, das gemeinsam mit dem zweiten, rhythmisch konzipierten Thema einen stark imitativ geprägten Sonatenhauptsatz entfaltet. Polyphone Techniken spielen auch in der Durchführung eine wichtige Rolle; sie gehören zu Schumanns bevorzugten Mitteln satztechnischer Stimmenverknüpfung – „... namentlich ist es sonderbar, wie ich fast alles kanonisch erfinde“, hatte er schon 1838 im Zusammenhang mit seinen Quartettstudien an Clara geschrieben.

Mit seinen drängend trommelnden Sechzehntelmotiven wirkt das Scherzo in Rondoform (*Presto*) wie eine Neuinterpretation des Mendelssohnschen Elfen-scherzos; in einem lyrischen Intermezzo erhebt sich die 1. Violine über breit mäandernden Begleitlinien. Das *Adagio* in F-Dur ist ein inniger, satztechnisch aparter Gesang – und, mit thematischen Anklängen an den langsamen Satz aus seiner Symphonie Nr. 9, eine subtile Hommage an Beethoven; der durchführungsartige Mittelteil setzt alle Stimmen in durchbrochener Arbeit charakteristisch in Szene.

Quintsprung und Achtelfortspinnung sind die zentralen Elemente, aus denen sich das wieder betont kanonisch gearbeitete Finale (*Presto*) entwickelt, bis eine unvermittelte Traumsequenz über liegendem Bass (*Moderato*) das turbulente Treiben ... beendet? Nein, nur unterbricht – die unterdessen angestaute Achtelbewegung darf sich in angestammtem Tempo entladen und das Werk mit einer grandiosen Coda beenden.

Den Zeitgenossen galt das a-moll-Quartett als das beliebteste unter den dreien; auch Mendelssohn, dem das David-Quartett die Quartette Ende September 1842 in Leipzig vorspielte, war von allen dreien sehr angetan, doch gerade das erste habe ihm „ganz außerordentlich wohl gefallen“.

Dass Schumanns a-moll-Quartett in F-Dur notiert ist, vermerkte noch George Bernard Shaw süffisant (tatsächlich sind dies nur der *Allegro*-Teil des 1. sowie der 3. Satz), und damit gravitiert es gleichsam zum **Streichquartett Nr. 2 F-Dur**, mit dem es, so eine ursprüngliche Idee Schumanns, zunächst auch motivisch enger hatte verbunden sein sollen. Das mittlere der drei Quartette verzichtet auf eine langsame Einleitung und beginnt gleich mit einem wunderbar papillonesken Hauptthema, das behände den Tonraum durchflattert und das zweite Thema beinahe in den Hintergrund rückt, dafür aber einem folkloristischen Bordunbass kurz Raum verschafft. In der Durchführung jedoch dräuen riskantere Fährnisse, und fast muss man angesichts dramatischer Schürzungen um das Wohlergehen des Papillons bangen – um umso erleichterter sein erneutes Aufsteigen in der Reprise begrüßen zu können. Der zweite Satz ist ein Variationensatz, dessen Thema auf das 1832 komponierte *Larghetto* Nr. 13 aus den *Albumblätter*n für Klavier zurückgeht. Die einzelnen Variationen sind kunstvoll miteinander verknüpft, beziehen sich mitunter mehr auf einander als auf das eigentliche Ausgangsthema, und sie lieben – wie bereits dieses – das Spiel mit der metrischen Irritation. So wird der weitgehend jambisch rhythmisierte Hauptgedanke (kurz – lang) mit seinem markanten Themenkopf aus Kleinsekundpendel und Quartsprung aufwärts bereits in der 1. Variation durch Über-

bindung der Notenwerte rhythmisch verschleiert und in der 2. Variation zu Kaskaden verflüssigt, aus denen in der 3. Variation anmutig-chromatische Sechzehntelketten über Pizzikato-Bass hervorstechen. In enger Lage und mit Doppelgriffen verdichtet die nahezu homophone 4. Variation (*Molto più lento*) das Geschehen auf Kernmotive wie das Sekundpendel, woraus die 5. Variation (*Un poco più vivace*) die Lizenz zu einem metrischen Vexierspiel im Viervierteltakt ableitet. Themenreprise und eine Coda (*Un poco più lento*), die an Variation 3 anklingt, runden eine so eigenwillige wie faszinierende Variationenfolge ab. Wer metrisch etwaig noch nachzittert, wird auch im Scherzo (*Presto*) nicht so bald heimisch: Die weit ausschwingenden Achtel der Violine schweben auf einer synkopischen Begleitung, und im Trio überrascht ein kauziger Dialog von Cello-Thema und aufstrebenden Sechzehnteln, der in der Coda des Satzes nochmals angedeutet wird. Spätestens das Finale (*Allegro molto vivace*) aber sorgt für klare Verhältnisse: Sein 2/4-Takt ist von mitreißendem Schwung, doch droht sich der scheinbare „Kehraus“ im weit ausgreifenden motivischen Imitationsgeflecht der Durchführung zu verstricken. Gut, dass die Reprise davon nichts wissen will und sich gar zu einer effektvollen Stretta aufmacht.

Wie das erste Quartett beginnt auch das **Streichquartett Nr. 3 A-Dur** mit einer langsamen Einleitung, doch präsentiert diese nun *in nuce*, was der nachfolgende Hauptsatz ausformuliert: Quintfall und vermittelnde, rasche (Achtel-)Bewegung. Noch das nachschlagend akzentuierte Seitenthema ist weniger Kontrast, als vielmehr Variante dieser dominanten Konstellation. Die kühn modulierende Durchführung macht sich das markante Material des Hauptthemas polyphon zunutze, um schließlich mit dem Seitenthema die Reprise zu beginnen, auf dass das Hauptthema den Satz beschließe. Es folgt wiederum ein Variationensatz (*Assai agitato*, fis-moll), dessen von Pausen zersetzte, ruhelose 3/8-Motivik erst in repetierte Achtel gehämmert, dann mit (aus dem Kopfsatz abgeleiteten) Quint-/Quartsprüngen samt Achtelbewegung im Fugato dahinjagt, um in der 3. Variation von einem besänfti-

genden Sicilianorhythmus aufgefangen zu werden. Mit jähren Intervallsprüngen unterbindet die 4. Variation solche Beschaulichkeit (deutlich irrlüthert Schuberts d-moll-Quartett hier), der freilich noch die ätherische Coda verträumt nachsinnt – rechte Einstimmung auf den langsamen Satz (*Adagio molto*), dessen weitgespannte Melodik, zwischen Dur und Moll changierend und von insistenten Begleitfiguren trostlos perforiert, in mehreren Steigerungskurven fast den gesamten Satz bestimmt. Das Rondo-Finale (*Allegro molto vivace*) greift für seinen Refrain auf den punktierten Begleitrhythmus des vorherigen Satzes zurück. Drei Couplets melden sich zu Wort, werden aber stets noch vom obwaltenden Sog des punktierten Refrains erfasst, dessen Apotheose Schumanns Streichquartettschaffen – eine Momentaufnahme gleichsam in seinem Œuvre – eindrucksvoll beschließt.

Schumann überreichte die drei Quartette Clara zu ihrem 23. Geburtstag am 13. September 1842. In das gemeinsame Tagebuch notierte sie: „Die größte Freude machte mir das Geschenk seiner 3 Quartette, die er mir noch am selben Abend [...] vorspielen ließ. [...] Ich kann über die Quartette Nichts sagen als daß sie mich entzückten bis in's Kleinste. Da ist Alles neu, dabei klar, fein durchgearbeitet und immer quartettmäßig.“ Wenn Schumann keine weiteren Streichquartette mehr komponierte, lag dies jedenfalls nicht an einer Enttäuschung, die sie ihm bereitet hätten: 1847 schrieb er an seinen Verleger Härtel, er betrachte die Quartette „noch immer als mein bestes Werk der früheren Zeit“. Und auch die Nachwelt stimmte mit dem Wiener Kritikerpapst Eduard Hanslick einhellig darin überein, dass die drei Quartette op. 41 „zu den Perlen der Kammermusik aller Zeiten gehören“.

© **Horst A. Scholz 2018**

Das **Engegård Quartet** wurde 2006 unter der Mitternachtssonne auf den Lofoten gegründet und hat sich schnell zu einem der gefragtesten Ensembles Norwegens entwickelt. Seine kühnen, frischen Interpretationen des klassischen Repertoires und

die tiefe Verbundenheit mit seinen skandinavischen Wurzeln haben international große Beachtung gefunden und zu innovativen Partnerschaften und Programmen geführt. Auch seine CD-Veröffentlichungen erhielten internationale Anerkennung; „darauf haben Grieg-Liebhaber gewartet“, schrieb etwa *MusicWeb-International.com* über die Einspielung von Edvard Griegs Streichquartett (BIS-2101).

Das Ensemble gibt Konzerte in ganz Skandinavien und im Ausland. Es hat in renommiertesten Sälen Europas gespielt (u.a. im Salzburger Mozarteum und im Prager Rudolfinum); eine Südamerikatournee führte es unlängst nach Bogotá und São Paulo. Zu den Festivals, bei denen das Quartett zu Gast war, gehören das Delft Chamber Music Festival, das SoNoRo Festival in Bukarest und das Streichquartettfest Heidelberg. Einige Mitglieder des Quartetts haben es sich zudem zur Aufgabe gemacht, großartige Kammermusik nach Norwegen zu holen – Arvid Engegård als Gründer des Lofoten International Chamber Music Festival und Juliet Jopling als Künstlerische Leiterin der Oslo Quartet Series.

Das Engegård Quartet genießt die Ehre, mit Künstlern wie András Schiff, Leif Ove Andsnes, Christian Ihle Hadland und Emma Johnson zusammenzuarbeiten. Darüber hinaus pflegt es Projekte mit Kollegen außerhalb der klassischen Musik, u.a. die Folk/Klassik-Fusion mit dem Hardangerfiedel-Spieler Nils Økland, die Zusammenarbeit mit dem Jazzgeiger Ola Kvernberg und ein Programm mit dem Schauspieler Bjørn Sundquist, das Ibsen und den späten Beethoven verknüpft. Ein vom Engegård Quartet aufgelegtes Mini-Festival erfreut sich großer Beliebtheit und findet mittlerweile alljährlich statt; seine jüngste Ausgabe – „Mozart 1-2-3“ – bot ein dreitägiges Fest mit Kammermusik, Liedern, Klavierwerken und Vorträgen.

Das Engegård Quartett wird vom Norwegischen Kulturrat unterstützt.

www.engegardquartet.com

En 1842, Robert Schumann accueillit la tenue d'un concours de composition pour quatuor à cordes dans la revue *Neue Zeitschrift für Musik* qu'il avait fondée en ces termes : « L'idée même de l'organisateur de se concentrer sur un quatuor était excellente. D'abord puisque le genre même est si noble qu'il pré-suppose une éducation supérieure des candidats puis parce qu'il se trouve dans un état de stagnation inquiétant. Qui ne connaît les quatuors de Haydn, de Mozart et de Beethoven ? Qui peut leur jeter la pierre ? Qu'après un demi-siècle ils continuent de ravir les cœurs est assurément le témoignage le plus éloquent de leur indestructible fraîcheur mais ce n'est certainement pas une bonne chose pour la génération suivante d'artistes si depuis aussi longtemps, quelque chose de comparable n'a pu être créé. »

C'est peut-être aussi en raison de ce triste diagnostic de l'histoire du genre du quatuor à cordes que Schumann, toujours en 1842 -désignée comme « l'année de la musique de chambre » – contribua en quelques semaines à remédier à la « stagnation inquiétante » dans une véritable fièvre créatrice avec trois quatuors. Il avait jusqu'alors eu du mal à composer dans un genre dont les standards élevés n'avaient été reconnus (et formulés !) aussi clairement que par lui-même. Il est donc d'autant plus surprenant qu'une période de gestation qui dura presque quinze années se termina par une éruption libératrice quasi-volcanique : il avait sérieusement envisagé dès 1828 de composer un quatuor à cordes ; dix ans plus tard, « extrêmement ravi » et dans un « enthousiasme pour les quatuors », il produisit quelques esquisses (« je me sens trop à l'étroit avec le piano »). Les exécutions privées qu'il organisa dans son propre salon (connues sous le nom de « Matinées du Quatuor ») avec le célèbre Quatuor David du Gewandhaus de Leipzig contribuèrent sans doute également à concentrer son attention. En 1839, il écrivit à Clara : « J'ai commencé deux quatuors – je peux te dire, aussi bon que Haydn – et maintenant le temps et la sérénité intérieure me manquent malgré tout ». L'échec de toutes ces tentatives (parmi

celles-ci, des esquisses en ré majeur et en mi bémol majeur nous sont parvenues) ne peut être attribué qu'aux circonstances extérieures seules. Il entreprend ensuite une étude minutieuse des quatuors de Haydn, de Mozart et de Beethoven avant de se sentir pleinement en mesure de se distinguer avec des quatuors qui soutiendraient la comparaison avec ceux de son ami Mendelssohn qui, à l'époque, en avait déjà publié cinq qui avaient explicitement été exemptés du verdict de Schumann. C'est à Mendelssohn que les trois Quatuors op. 41 composés en juin et juillet 1842 et «à qui le caractère aristocratique et poétique de ce genre doit aussi plaire grandement» (Schumann) sont dédiés.

Schumann ouvre son **Quatuor à cordes n° 1 en la mineur** (la numérotation des trois quatuors suit l'ordre de composition) par une introduction lente exposée en canon (*Andante*), qui, plutôt que de contenir l'essence de ce qui suivra (à la manière des œuvres tardives de Beethoven), est autonome tant au niveau motivique que dans son expressivité incandescente. Parcourue d'interruptions et de silences, elle s'évanouit tranquillement avant qu'un passage en accords n'annonce la partie principale de l'*Allegro*. Celui-ci commence par un thème plutôt doux dans la tonalité surprenante de fa majeur qui, avec le second thème davantage rythmique, est développé dans une exposition de forme sonate fortement imitative. Les techniques polyphoniques jouent également un rôle important au sein du développement. Elles font partie des moyens privilégiés de Schumann pour relier les différentes parties instrumentales ainsi qu'il l'écrivit à Clara dès 1838 dans le contexte de ses études du quatuor : «il est étrange de voir comment tout ce que j'invente est en forme de canon.»

Le scherzo qui adopte la forme d'un rondo (*Presto*) semble une nouvelle interprétation des scherzos «elfiques» de Mendelssohn. Dans un intermezzo lyrique, le premier violon s'élève au-dessus de l'accompagnement ample et sinueux. L'*Adagio* en fa majeur est un chant intime à l'écriture distincte et, avec ses rémi-

niscences thématiques du mouvement lent de la neuvième Symphonie de Beethoven, constitue un hommage subtil à ce dernier. La section centrale se concentre sur une technique dans laquelle les fragments mélodiques passent d'un instrument à l'autre. Ces fragments sont basés sur l'intervalle de quinte et une agitation constante sur un rythme de croches à partir desquels le finale (*Presto*), ici aussi dans une écriture clairement en canon, se développe jusqu'à ce qu'un soudain enchaînement rêveur sur une ligne statique de basse (*Moderato*) ne mette fin à la dérive turbulente. Mais est-ce vraiment le cas ? Il ne s'agissait ici que d'une interruption passagère. Le mouvement suspendu de croches peut reprendre comme auparavant et conclure l'œuvre dans une coda grandiose.

Les contemporains de Schumann firent du quatuor en la mineur le plus populaire des trois. Mendelssohn, à qui le Quatuor David joua les quatuors à Leipzig fin septembre 1842, gouta les trois quatuors mais le premier en particulier lui plut « de façon tout à fait extraordinaire. »

Le fait que le Quatuor en la mineur de Schumann ait été écrit en fa majeur a été souligné par George Bernard Shaw avec une pointe de condescendance (bien qu'en fait cela ne s'applique qu'à la section *Allegro* du premier mouvement et au troisième mouvement) et tire donc du côté du **Quatuor à cordes n° 2 en fa majeur** avec lequel, selon l'idée originale de Schumann, il devait initialement être plus étroitement lié au niveau motiviques. Le second des trois quatuors n'a pas d'introduction lente et commence directement par un thème principal merveilleusement papillonnique qui flotte habilement et repousse presque le second thème à l'arrière-plan bien qu'il fasse entendre une basse proche du folklore avec ses effets de drone. De plus grands dangers attendent cependant dans le développement alors que des complications dramatiques nous font presque craindre pour le bien-être de nos papillons. Mais ils peuvent reprendre leur vol, à notre soulagement, dans la réexposition. Le deuxième mouvement est une série de variations inspirées de la treizième pièce des

Albumblätter [*Feuilles d'album*] op. 124 pour piano composés en 1832. Les variations sont savamment imbriquées les unes dans les autres et renvoient parfois davantage à elles-mêmes plutôt qu'au thème initial proprement dit bien que comme celui-ci, elles affichent une irrégularité métrique. Ainsi, l'idée principale, qui repose en grande partie sur un rythme iambique (court – long), avec son commencement frappant (mineure seconde ascendante puis descendante, intervalle de quarte ascendante) est rythmiquement troublé dès la première variation par la liaison des valeurs de notes alors que dans la seconde variation, elle s'écoule dans des motifs rappelant une cascade à partir desquels émergent, dans la troisième variation, des chaînes de doubles-croches au charmant chromatisme jouées *pizzicato* par la basse. La quatrième variation (*Molto più lento*), presque homophonique, se meut au sein d'un ambitus réduit et en doubles-cordes et condense l'activité musicale sur des motifs centraux comme la seconde ascendante et descendante d'où la cinquième variation (*Un poco più vivace*) trouve la justification d'un jeu d'illusion rythmique sur un rythme de 4/4. Une reprise du thème suivie d'une coda (*Un poco più lento*) qui rappelle la troisième variation conclut un mouvement aussi original que fascinant. Les mélomanes encore sous l'emprise de ses rythmes auront besoin d'un moment pour s'ajuster à l'accompagnement du scherzo (*Presto*) : les suites de croches proches de l'arpège du premier violon planent sur un accompagnement syncopé alors que le trio contient un dialogue étrangement surprenant entre le thème au violoncelle et les gammes ascendantes en double-croches à laquelle la coda fait également allusion. Le finale (*Allegro molto vivace*) procure finalement un sentiment de stabilité : son rythme de 2/4 fait entendre un balancement contagieux bien que ce qui semble être une conclusion grandiose menace de s'enchevêtrer dans une série d'imitations audacieusement stridentes du développement. Heureusement, la réexposition refuse cette suggestion et se lance dans une strette à l'efficacité certaine.

Comme le premier quatuor, le **Quatuor à cordes n° 3 en la majeur** commence par une introduction lente, mais cette fois-ci, celle-ci contient en germe la partie principale du mouvement : une quinte descendante et un mouvement rapide sur un rythme de croches. Le thème secondaire avec son accentuation à contre-temps apparaît davantage comme une variation de ces traits que comme un contraste. L'audacieux développement modulant fait un usage polyphonique du trait caractéristique du thème principal. La réexposition commence par le thème secondaire et le mouvement se conclut avec le thème principal. Un mouvement de variations (*Assai agitato*, fa dièse mineur) suit encore une fois : ses motifs agités sur un rythme de 3/8 interrompus par des silences sont d'abord martelés par des croches répétées puis disparaissent dans un fugato avec des quintes et des quartes ascendantes (qui dérivent du premier mouvement) et un mouvement de croches avant d'être remplacées par un rythme apaisant de sicilienne. La quatrième variation met un terme au calme par des sauts intervalliques brusques (le quatuor en ré mineur de Schubert semble miroiter tout au long de cette variation) avant qu'une coda éthérée ne revienne au climat apaisé. Le climat est maintenant installé pour le mouvement lent (*Adagio molto*) dans lequel une mélodie ample domine pratiquement le mouvement complet dans une succession d'arches dramatiques, alternant entre le majeur et le mineur et plombée par des bribes d'accompagnement entêtée sans joie. Pour son refrain, le Rondo final (*Allegro molto vivace*) s'inspire du rythme d'accompagnement pointé du mouvement précédent. Trois épisodes font sentir leur présence mais aucun ne peut échapper à l'attraction du refrain au rythme pointé. L'apothéose constitue une conclusion efficace aux œuvres pour quatuors à cordes de Schumann, un instantané pour ainsi dire au sein de son œuvre.

Schumann fit cadeau des trois quatuors à Clara pour son vingt-troisième anniversaire, le 13 septembre 1842. Dans le journal à quatre mains du couple, elle écrit : « la plus grande [surprise] d'entre elles fut le cadeau de ses trois quatuors, qu'il me

fit jouer le soir-même. [...] Je n'ai rien d'autre à dire sur les quatuors sinon qu'ils me ravissent jusque dans le moindre détail. Tout y est nouveau et clair à la fois, traité avec finesse et toujours dans l'esprit du quatuor». Le fait que Schumann ne composera plus d'autres quatuors à cordes ne doit pas être vu comme une insatisfaction vis-à-vis de ceux-ci : en 1847, il écrivit à son éditeur Härtel qu'il les considérait «mes meilleures œuvres de cette époque antérieure». La postérité partagera également unanimement l'opinion de l'important critique viennois, Eduard Hanslick, à l'effet que les trois quatuors opus 41 «font partie des plus beaux joyaux de tous les temps de la musique de chambre».

© *Horst A. Scholz* 2018

Formé sous le soleil de minuit à Lofoten en 2006, le **Quatuor Engegård** s'est rapidement imposé comme l'un des ensembles norvégiens les plus convoités. Ses nouvelles interprétations audacieuses du répertoire classique alliées à un profond attachement à ses racines scandinaves ont été saluées à travers le monde et ont inspiré des partenariats et des programmes novateurs. Plusieurs de leurs enregistrements ont été chaleureusement accueillis et parmi ceux-ci, celui consacré au quatuor d'Edvard Grieg [BIS-2101] a été décrit comme «ce que les amateurs de Grieg attendaient» chez MusicWeb-International.com.

Le Quatuor Engegård a maintenu un programme de concerts très chargé en Scandinavie et ailleurs. L'ensemble s'est produit dans quelques-unes des salles les plus prestigieuses d'Europe incluant le Mozarteum de Salzbourg et le Rudolfinum de Prague et a récemment visité l'Amérique du Sud pour des concerts à Bogotá et à São Paulo. Il s'est également produit dans le cadre de festivals comme celui de musique de chambre de Delft, le SoNoRo Festival de Bucarest et le Streichquartettfest de Heidelberg. Des membres du quatuor sont également profondément actifs dans la présentation de musique de chambre de haut niveau en Norvège : Arvid

Engegård en tant que fondateur du Festival international de musique de chambre de Lofoten, et Juliet Jopling, en tant que directrice artistique de la série Oslo Quartet.

Le Quatuor Engegård a eu l'honneur de collaborer avec des interprètes de renom tels András Schiff, Leif Ove Andsnes, Christian Ihle Hadland et Emma Johnson. L'ensemble travaille également avec musiciens actifs à l'extérieur de la scène classique comme par exemple, pour une fusion folk/classique, avec le violoniste de Hardanger Nils Økland, avec le violoniste de jazz Ola Kvernberg et pour un programme unissant Ibsen et Beethoven avec l'acteur Bjørn Sundquist. Le concept de mini-festival propre au Quatuor Engegård s'est avéré extrêmement populaire et est désormais un événement qui se tient à chaque année. L'édition la plus récente était «Mozart 1-2-3», une célébration de trois jours consacrée à la musique de chambre, aux mélodies, aux œuvres pour piano et à des conférences.

Le Quatuor Engegård est soutenu par le Conseil norvégien des arts.

www.engegardquartet.com

ALSO FROM THE ENGEÅRD QUARTET



EDVARD GRIEG: STRING QUARTET IN G MINOR, Op. 27 (1877–78)
JEAN SIBELIUS: STRING QUARTET IN D MINOR (VOCES INTIMAE), Op. 56 (1909)
OLAV ANTON THOMMESSEN: FELIX REMIX (String Quartet No. 4; 2014)

BIS-2101 SACD

‘Those seeking the Grieg/Sibelius pairing in modern sound would be hard pressed to find better.’ *Gramophone*

[Grieg:] ‘This new version may be what Grieg lovers have been waiting for, as the music-making is urgent, fleet and intense.’ *MusicWeb-International.com*

[Sibelius:] « Une version impressionnante d’intelligence et de maîtrise, jusque dans les moindres détails de la construction. » *Diapason*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

Supported by



KULTURRÅDET

Arts Council
Norway



INSTRUMENTARIUM:

Arvid Engegård	Violin: J. B. Vuillaume, c. 1857
Alex Robson	Violin: copy of an instrument by J. B. Vuillaume
Juliet Jopling	Viola: Giuseppe Guadagnini, Parma, c. 1770
Jan Clemens Carlsen	Cello: Audino, Paris 1926

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording:	December 2016 at Jar Kirke, Bærum, Norway
Equipment:	Recording producer and sound engineer: Ingo Petry (Takes Music Production) BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations. Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production:	Editing and mixing: Ingo Petry
Executive producer:	Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2018
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: *Riesengebirge (Landscape with Rising Fog)*, oil on canvas (c. 1819/20) by Caspar David Friedrich (1774–1840)
Back cover photos: © Espen Mortensen
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-2361 © & © 2018, BIS Records AB, Åkersberga.

BIS-2361

