



GRIEG | THOMMESSEN | SIBELIUS
ENGEGÅRD QUARTET



GRIEG, EDVARD (1843–1907)

STRING QUARTET IN G MINOR, Op. 27 (1877–78) 33'30

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Un poco andante – Allegro molto ed agitato</i> | 11'49 |
| 2 | II. Romanze. <i>Andantino</i> | 6'35 |
| 3 | III. Intermezzo. <i>Allegro molto marcato – Più vivo e scherzando</i> | 6'19 |
| 4 | IV. Finale. <i>Lento – Presto al saltarello</i> | 8'37 |

SIBELIUS, JEAN (1865–1957)

STRING QUARTET IN D MINOR, Op. 56 (1909) (Lienau) 28'37

'VOCES INTIMAE'

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | I. <i>Andante – Allegro molto moderato</i> | 6'08 |
| 6 | II. <i>Vivace</i> | 2'30 |
| 7 | III. <i>Adagio di molto</i> | 9'10 |
| 8 | IV. <i>Allegretto (ma pesante)</i> | 5'14 |
| 9 | V. <i>Allegro</i> | 5'25 |

THOMMESSEN, OLAV ANTON (b. 1946)

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | FELIX REMIX (String Quartet No. 4; 2014) (NB noter) | 9'07 |
|----|---|------|

Based on the second movement of Mendelssohn's
String Quartet in E minor, Op. 44 No. 2

TT: 72'23

ENGEGÅRD QUARTET

ARVID ENGEGÅRD & ALEX ROBSON *violins*

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

The astonishing resilience of the string quartet as a genre, through adaptation to the ever-changing artistic ideals in the course of music history, can be clearly observed in the musical heritage of the Nordic countries. In several cases the distance to the cultural centres of the continent seems to have been a liberating factor with regard to established conventions of the genre. It is striking that two of the Nordic string quartets that have received the greatest international attention and have the firmest foothold in the quartet repertoire are less than typical of the genre and come from composers who have not been among the most productive in the field of chamber music.

In the case of **Edvard Grieg** a string quartet was in fact among the very first works that he presented after having finished his studies in 1861. Another string quartet, in F major, was begun in 1891 but never reached completion; two movements were published after the composer's death, by his friend Julius Röntgen. Composed 1877–78 in the village of Lofthus in the Hardanger region of Norway, the **String Quartet in G minor**, Op. 27, is therefore Grieg's only completed mature work in the genre. Personal circumstances probably had a certain bearing on the fact that his music from this period is characterized by a profound sincerity – concerning the quartet Grieg himself said that it concealed 'samples of that heart's blood of which it is to be hoped posterity will see more than a few drops'. At the same time, the composer's discretion regarding the ongoing crisis in his marriage was so complete that there are very few documented biographical or personal details on which to base any extra-musical interpretations of the possible meaning of the work. Much later, in a letter to Gerhard Schjelderup, Grieg was still non-specific about the time spent at Lofthus, describing it as 'an important period in my life, rich in events and emotional stress'.

Regardless of any personal circumstances surrounding the work, its expressive means are so distinct and applied in such a logical manner that they hardly need to

be explained or justified by any underlying emotional turbulence. In the summer of 1878, Grieg wrote about the quartet to a good friend that ‘it aims at breadth, to soar, and, above all, at vigorous sound for the instruments for which it is written’. Probably it is in fact the amplitude of the sound that first strikes the listener upon hearing the G minor Quartet; the generous use of double-stops in all four instruments is remarkable and unusual. The effect is one of almost orchestral breadth which in itself lends the work a quite particular weight. This quality, regarded as less than idiomatic for the genre, also led to some criticism of the composer.

The thematic material of the G minor Quartet is also interesting; Grieg chooses to quote from his own production taking a short motif from *Spillemænd (Fiddlers)*, the first of his Ibsen Songs, Op. 25. Henrik Ibsen’s poem tells the story of the fiddler who through magical means is able to perfect his musical talent in order to charm a girl, but in the meantime loses her to his own brother. The ‘Fiddler motif’ opens the first movement of the quartet and returns towards the end of the last. But it is also woven into the music at various points during the way – it returns in a modified form as a secondary theme in the first movement and as introduction to the final one. The nucleus of the motif – the descending series of notes with which it begins – is also found in the themes of both inner movements. Albeit relatively unusual at the time, this kind of motivic interconnection between movements in a large-scale work was not Grieg’s own invention. Franz Liszt’s reassessment of traditional formal principles was to a large extent founded on a similar logic, but it was still rare for it to be carried through so consistently.

The G minor Quartet was met with great enthusiasm by Liszt, who ten years earlier had praised the Piano Concerto and encouraged its composer. It also influenced the young Debussy as he wrote his one string quartet in 1893. The choice of key, the motivic work and, perhaps most importantly, the decision to give a combination of sound and harmonic effect the ascendancy over the traditional poly-

phony and interplay between the different instruments are all traits that we can find in Debussy's quartet.

Jean Sibelius's String Quartet in D minor, 'Voces intimae', Op. 56, is often bracketed with Grieg's G minor Quartet – an association that may appear somewhat superficial, as the two works have few outer characteristics in common. Sweeping statements about their 'Nordic sound' or similar comments are therefore questionable, but despite significant stylistic differences there are nevertheless various parallels between the two works in other respects.

Like Grieg, Sibelius had early experience of writing for the quartet medium – a String Quartet in B flat major can be found right at the beginning of the composer's official work list, and is predated by several earlier attempts. Among the mature works, however, Op. 56 is the only string quartet.

If Grieg adapted the conventions of the string quartet to suit his particular expressive urge, it would be fair to say that Sibelius did too, but to an even greater extent. This doesn't mean that the Op. 56 quartet is 'modernist' or experimental in comparison with works from the same period, by Bartók, say, or Schoenberg. It is in fact difficult to find a general historic development or tendency within the quartet genre in which the D minor quartet fits comfortably.

In the context of Sibelius's own œuvre, however, the quartet holds a place which is as logical as it is important. The transition from the works from the years after his breakthrough, characterized by a nationalistic pathos, went through a stage of bold reassessment in the years leading up to the Fourth Symphony (1910–11) towards what has been termed 'modern classicism'. This artistic process coincided with an existential crisis, brought on by the diagnosis of a throat tumour, the subsequent operations in Berlin in 1908 and anxiety about the possible return of the tumour during the years that followed. Purely health-related reasons for abstaining from tobacco and alcohol – stimulants that had previously been crucial to Sibelius

– dovetailed with the necessity for a less expansive life style owing to constant financial problems. It is at this critical point – following the completion of the Third Symphony and during a stage of increased introspection and the honing of expressive means, a still greater thematic concentration and the pruning of everything superfluous – that Sibelius began to work in earnest on his string quartet.

In formal terms the five-movement Op. 56 quartet is based on classical principles; the harmonies and thematicism proceed from traditional models. As often with Sibelius, however, it is easy enough to find suggestions of conventional formal solutions or allusions to traditional movement types, but nevertheless peculiarly difficult to categorize a movement as being of a particular kind.

The first movement clearly originates in conventional sonata form. In contrast, the second movement is brief and fleeting – so short and abrupt that Sibelius called it ‘movement number one-and-a-half’. In the context of the work as a whole, a formal ambiguity also arises from the symmetry of this and the fourth movement – together the two frame the slow central movement, within the brackets formed by the first and final movements. At the same time the fourth movement functions as a scherzo in a traditional four-movement sonata or symphony.

The slow third movement is the expressive core of the quartet. In a score belonging to a friend, Sibelius wrote the words ‘voces intimae’ above an enigmatic passage some minutes into the movement. This Latin expression has often been translated as ‘intimate voices’ and has been regarded as an apt description of the conversation between the four instruments in a quartet, for example the low-key exchange between the first violin and the cello at the very beginning of the first movement. A more accurate translation is, however, ‘inner voices’; the phrase is a quite specific allusion to the mysterious, very soft E minor chords which suddenly appear in a completely foreign harmonic context.

Although Sibelius was satisfied with the quartet and relieved at having been

able to bring it to fruition, he was well aware of the fact that it had been an effort to adjust to a chamber idiom: ‘The melodic substance is good’, he observed, but ‘the texture could be more transparent and lighter and, why not say it, more quartet-like’. Although it was preceded and followed by orchestral works, ‘Voces intimae’ nevertheless forms part of an unbroken line in Sibelius’s creativity.

In both these works, by Grieg and Sibelius, the listener may experience a tension between the expectations specific to the genre and the specific and personal means that the composers apply to the medium. In a far more explicit manner, the Norwegian composer **Olav Anton Thommessen** (b. 1946) has allowed his music to enter into a dialogue with the genres and forms of music history. Since the beginning of the 1980s, he has repeatedly based new works on fragments from the existing repertoire. In doing so, his perspective and methods are firmly based in contemporary compositional techniques and a modern approach to the material. There is, however, a didactic ambition, which Thommessen frequently emphasized when he began working in this manner: well-known material functions as an extended hand to the concert goer before a gradual transition begins, from the historic and familiar material to Thommessen’s own late-20th-century idiom.

The result of Thommessen’s procedure may be a virtuosically composed metamorphosis of an historical work or well-known style into the purest musical modernism, or a work in which the basic material is retained, but developed through contemporary means rather than in a manner conforming to the historic period of the material. ***Felix Remix***, Thommessen’s fourth string quartet, is based on the second movement of Felix Mendelssohn’s String Quartet, Op. 44 No. 2. Incidentally, Mendelssohn’s quartet is also traditionally numbered as his fourth; its second movement, *Allegro di molto*, is one of his virtuosic scherzos.

About the work, Thommessen has written:

‘In his own day, Felix Mendelssohn Bartholdy wrote the fastest music in the

world. Before him the concept of speed had been associated with metaphors mainly to do with the gallop of horses, usually experienced in the coaches in which composers would travel. With the coming of the steam locomotive and the railways, however, the surroundings flew past at a speed unthought of until then.

‘Mendelssohn lived at a time when the technical aspect of musical notation became more sophisticated than ever before. Aided by this, composers could achieve new levels of precision, and it was possible to create music reminiscent of a mechanical clockwork.

‘A musical score informs the musician at which pitch and when a specific happening should take place. It is therefore comparable to a kind of “graphic printout” of a desired soundscape – as long as time itself is divided into its smallest fraction, that is the smallest note value.

‘This has been a source of fascination to me, and *Felix Remix* is a meditation on the subject.’

Felix Remix received its first performance by the Engegård Quartet on 25th May 2014 during the Bergen International Festival, in a programme which incidentally also included Grieg’s G minor Quartet.

© *Tomas Block 2015*

Formed in 2006 under the midnight sun in Lofoten, the **Engegård Quartet** performed at the Bergen International Festival and the Oslo Chamber Music Festival during its very first season and has become one of the most sought after ensembles in Norway. In performance and on disc it has also received international recognition with brave and fresh interpretations of the classical repertoire, combined with the strong ambition to remain true to its Scandinavian roots which inspires to Nordic programmes as well as partnerships. Recent years have included acclaimed appearances at the Mozarteum

in Salzburg, Philharmonie Luxembourg, Dublin City Hall, Prague's Rudolfinum, Koncerthuset in Copenhagen, Delft Chamber Music Festival, SoNoRo Festival in Bucharest, Streichquartettfest Heidelberg and Lenzburgiade in Switzerland.

The Engegård Quartet has collaborated with eminent musicians such as Leif Ove Andsnes, András Schiff, Frans Helmerson, Nobuko Imai, Kim Kashkashian, Emma Johnson and Marianne Beate Kielland. The quartet also thrives in the company of folk musicians Susanne Lundeng and Nils Økland, actor Bjørn Sundquist and troubadour Halvdan Sivertsen. Arvid Engegård is the creator and artistic director of the Lofoten International Chamber Music Festival, an intimate chamber music experience in spectacular scenery. A regular fixture in the Engegård Quartet's summer, 'the world's most beautiful festival' is a meeting place for some of the most eminent musicians. Juliet Jopling is the creator and artistic director of Oslo Quartet Series, an international quartet series with partners in Bodø and Trondheim.

www.engegardquartet.com



Die erstaunliche Widerstandskraft der Gattung Streichquartett – Ausdruck ihrer Fähigkeit, sich dem Wandel der künstlerischen Ideale im Laufe der Musikgeschichte anzupassen – lässt sich am musikalischen Erbe der Länder Nordeuropas deutlich erkennen. Im Hinblick auf die etablierten Gattungskonventionen scheint die Distanz zu den kontinentalen Kulturzentren dabei oft befreiend gewirkt zu haben. Es ist bemerkenswert, dass zwei der international renommiertesten und etabliertesten nordischen Streichquartette alles andere als typische Vertreter ihrer Gattung sind – und zudem von Komponisten stammen, die auf dem Gebiet der Kammermusik nicht zu den produktivsten zählten.

In **Edvard Griegs** Fall gehörte ein Streichquartett tatsächlich zu den ersten Kompositionen, die er nach dem Ende seiner Studienzeit im Jahr 1861 vorlegte. Ein weiteres Streichquartett (F-Dur) wurde 1891 begonnen, aber nie fertiggestellt; nach dem Tod des Komponisten veröffentlichte sein Freund Julius Röntgen zwei fertige Sätze. Das **Streichquartett g-moll** op. 27, 1877/78 im Dorf Lofthus in der norwegischen Region Hardanger komponiert, ist mithin das einzige abgeschlossene Quartett aus Griegs Reifezeit. Vermutlich ist auf private Umstände zurückzuführen, dass seine Musik aus dieser Zeit von tiefer Ernsthaftigkeit ist – Grieg selber sagte, das Quartett berge „Herzblut, von dem die Nachwelt hoffentlich mehr sieht als nur ein paar Tropfen.“ Zugleich sorgte die vollständige Diskretion des Komponisten hinsichtlich seiner anhaltenden Ehekrise dafür, dass nur sehr wenige biographische oder persönliche Details überliefert sind, die irgend außermusikalische Interpretationen des Werks gestatteten. Viel später beschrieb Grieg in einem Brief an Gerhard Schjelderup die Zeit in Lofthus immer noch sehr vage – „ein wichtiger Abschnitt in meinem Leben, reich an Ereignissen und emotionaler Belastung.“

Unabhängig von den privaten Entstehungsumständen sind die Ausdrucksmittel des Werks so ausgeprägt und so logisch angewendet, dass sie schwerlich durch emotionale Turbulenzen erklärt oder begründet werden müssten. Im Sommer 1878

schrieb Grieg einem guten Freund, das Quartett ziele „auf Weite, Aufschwung und, vor allem, auf den Klangreichtum der Instrumente, für die es geschrieben wurde.“ Vermutlich ist es diese Klangfülle, die dem Hörer des g-moll-Quartetts zuallererst auffällt: Die freigebige Verwendung von Doppelgriffen in allen vier Instrumenten ist ausgesprochen ungewöhnlich – Resultat ist eine fast orchestral anmutende Weite, die für sich schon dem Werk ein ganz besonderes Gewicht verleiht. Gleichwohl hat diese nicht unbedingt gattungstypische Eigenschaft Grieg auch Kritik eingetragen.

Das thematische Material des g-moll-Quartetts ist ebenfalls interessant; Grieg zitiert aus seinem eigenen Schaffen, indem er ein kurzes Motiv aus *Spillemænd* (*Spielmannslied*), dem ersten seiner „Ibsen-Lieder“ op. 25, aufgreift. Henrik Ibsens Gedicht erzählt von einem Spielmann, der durch Magie in die Lage versetzt wird, sein musikalisches Talent zu vervollkommen, auf dass er ein Mädchen bezaubere – das er darüber an seinen Bruder verliert. Das „Spielmannsmotiv“ eröffnet den ersten Satz des Quartetts und kehrt am Ende des letzten wieder. Darüber hinaus wird es an weiteren Stationen des Werks in die Musik verwoben: In modifizierter Gestalt erscheint es als Nebenthema des ersten Satzes und als Einleitung in das Finale. Der Kern des Motivs – die absteigende Notenfolge zu Beginn – findet sich auch in den Themen der beiden Binnensätze. Wenngleich damals relativ ungewöhnlich, war diese Art motivischer Vernetzung mehrerer Sätze eines groß angelegten Werks nicht Griegs eigene Erfindung. Franz Liszts Umwertung traditioneller Formprinzipien folgt einer im Wesentlichen ähnlichen Logik, aber eine derart konsequente Umsetzung war durchaus noch selten.

Das g-moll-Quartett wurde von Liszt, der zehn Jahre zuvor das Klavierkonzert gerühmt und seinen Komponisten unterstützt hatte, mit großer Begeisterung begrüßt. Es beeinflusste auch den jungen Debussy, als dieser 1893 sein einziges Streichquartett komponierte. Die Wahl der Tonart, die motivische Arbeit und, was

vielleicht am wichtigsten ist, die Entscheidung, Klang und harmonische Wirkung über die traditionelle Polyphonie und Interaktion der verschiedenen Instrumente zu stellen – dies alles sind Eigenschaften, die wir auch in Debussys Quartett finden.

Jean Sibelius' Streichquartett d-moll „Voces intimae“ op. 56 wird häufig mit Griegs g-moll-Quartett in Beziehung gesetzt – eine Verbindung, die ein wenig oberflächlich erscheinen mag, da die beiden Werke wenig äußere Merkmale gemein haben. Allgemeine Bemerkungen über den „nordischen Klang“ oder dergleichen sind daher fragwürdig, aber trotz erheblicher stilistischer Unterschiede gibt es doch in anderer Hinsicht verschiedene Parallelen zwischen diesen beiden Werken.

Wie Grieg, sammelte auch Sibelius früh schon Erfahrungen im Umgang mit der Gattung Streichquartett: Zu den ersten Werken seines offiziellen Werkverzeichnisses gehört ein Streichquartett in B-Dur, dem mehrere frühe Versuche vorangingen. Unter den reifen Werken jedoch ist op. 56 das einzige Streichquartett.

In noch stärkerem Maße als Grieg passte Sibelius die Konventionen des Streichquartetts seinen eigenen Ausdrucksbedürfnissen an. Das bedeutet nicht, dass das Quartett op. 56 im Vergleich mit Werken aus der gleichen Zeit – von Bartók etwa oder Schönberg – „modern“ oder experimentell wäre. Es ist in der Tat schwierig, eine allgemeine Entwicklung oder Tendenz in der Gattungsgeschichte zu finden, der das d-moll-Quartett bequem zuzuordnen wäre.

Im Kontext von Sibelius' eigenem Schaffen jedoch nimmt das Quartett einen Platz ein, der ebenso logisch wie wichtig ist. In der Übergangszeit, die auf die von nationalistischem Pathos geprägten Werke nach seinem Durchbruch folgte, durchlief Sibelius in den Jahren vor der Symphonie Nr. 4 (1910/11) eine Phase mutiger Neuorientierung – hin zu dem, was man als „modernen Klassizismus“ bezeichnet hat. Dieser künstlerische Prozess fiel zusammen mit einer existenziellen Krise, hervorgerufen durch die Diagnose eines Kehlkopftumors, die darauf folgenden Operationen in Berlin im Jahr 1908 und die Angst vor einer möglichen Rückkehr des

Tumors in den Folgejahren. Zu dem rein gesundheitlich bedingten Verzicht auf Tabak und Alkohol – Stimulanzien, die für Sibelius bislang unverzichtbar gewesen waren – gesellte sich aufgrund ständiger finanzieller Probleme die Notwendigkeit eines weniger ausufernden Lebensstils. Genau an diesem kritischen Punkt – nach der Fertigstellung der Symphonie Nr. 3, in einer Phase verstärkter Selbstkritik und der Verdichtung von Ausdrucksmitteln, noch größerer thematischer Konzentration und dem Verzicht auf alles Überflüssige –, nahm Sibelius die eigentliche Arbeit an seinem Streichquartett auf.

In formaler Hinsicht basiert das fünfsätzige Quartett op. 56 auf klassischen Prinzipien; Harmonik und Thematik aber entfernen sich von traditionellen Modellen. Wie es bei Sibelius oft der Fall ist, lassen sich indes unschwer Anklänge an überlieferte Formprinzipien oder Anspielungen auf traditionelle Satztypen finden; ausgesprochen schwer aber fällt es, einen Satz auf einen bestimmten Formtyp festzulegen.

Der erste Satz wurzelt eindeutig in der konventionellen Sonatenform. Im Gegensatz dazu ist der zweite Satz kurz und flüchtig – so knapp und abrupt, dass Sibelius ihn „Satz anderthalb“ nannte. Im Kontext des Werkganzen entsteht durch die Symmetrie dieses und des vierten Satzes außerdem eine formale Mehrdeutigkeit: Gemeinsam umrahmen sie den langsamen Mittelsatz und werden dabei selber eingefasst von der Klammer, die der erste und der letzte Satz bilden. Gleichzeitig fungiert der vierte Satz als Scherzo einer traditionellen viersätzigen Sonate oder Symphonie.

Der langsame dritte Satz ist das expressive Herzstück des Quartetts. In der Partitur eines Freundes übertitelte Sibelius eine rätselhafte Passage wenige Minuten nach Beginn des Satzes mit den Worten „Voces intimae“. Oft ist dieser lateinische Ausdruck mit „intime Stimmen“ übersetzt und als treffende Beschreibung eines Gesprächs der vier Instrumente eines Quartetts verstanden worden (man beachte

z. B. den verhaltenen Austausch zwischen 1. Violine und Cello zu Beginn des ersten Satzes). Genauer aber müsste es „innere Stimmen“ heißen; dieser Ausdruck spielt ganz gezielt auf die geheimnisvollen, sehr sanften e-moll-Akkorde an, die plötzlich in einem völlig fremden harmonischen Umfeld erklingen.

Obwohl Sibelius mit dem Quartett zufrieden war und seine Fertigstellung ihn erleichterte, war ihm durchaus bewusst, dass ihm das Kammermusikidiom Mühe bereitet hatte: „Die melodische Substanz ist gut“, stellte er fest, aber „die Textur könnte transparenter und leichter und, rundheraus gesagt, ‚quartettgemäßer‘ sein.“ Obwohl ihm Orchesterwerke vorangingen und folgten, ist *Voces intimae* dennoch Teil einer ununterbrochenen Entwicklungslinie in Sibelius' Schaffen.

In den beiden Werken von Grieg und Sibelius mag der Hörer eine Spannung wahrnehmen zwischen den spezifischen Erwartungen der Gattung und den spezifischen und persönlichen Mitteln, die die Komponisten auf das Medium verwenden. In einer weit expliziteren Art und Weise hat der norwegische Komponist **Olav Anton Thommessen** (geb. 1946) seine Musik in den Dialog mit den Gattungen und Formen der Musikgeschichte gebracht. Seit Anfang der 1980er Jahre hat er immer wieder neue Werke aus Fragmenten des vorhandenen Repertoires entwickelt; seine Perspektiven und Methoden beruhen dabei stets auf zeitgenössischen Kompositionstechniken und einem modernen Umgang mit dem Material. Als er in dieser Weise zu komponieren begann, hat Thommessen oft ein didaktisches Anliegen betont: Musikgeschichtlich vertrautes Material streckt dem Konzertbesucher gleichsam die Hand entgegen, bevor ein allmählicher Übergang zu Thommessens eigenem Idiom des ausgehenden 20. Jahrhunderts stattfindet.

Das Ergebnis von Thommessens Vorgehensweise kann eine virtuos komponierte Metamorphose eines historischen Werks oder bekannten Stils in reinste musikalische Moderne sein oder ein Werk, in dem das Grundmaterial beibehalten wird, aber mit modernen Mitteln verarbeitet wird – also nicht auf eine Weise, die dem

Material in historischer Hinsicht eher entspräche. ***Felix Remix***, Thommessens viertes Streichquartett, basiert auf dem zweiten Satz aus Felix Mendelssohns Streichquartett op. 44 Nr. 2. Übrigens wird auch Mendelssohns Quartett gemeinhin als das vierte gezählt; sein zweiter Satz (*Allegro di molto*) ist eines seiner virtuosen Scherzi.

„In seiner Zeit“, so Thommessen über sein Werk, „hat Felix Mendelssohn Bartholdy die schnellste Musik der Welt geschrieben. Bis dahin war Geschwindigkeit vor allem mit Metaphern des Pferdegalopps in Verbindung gebracht worden, wie ihn Komponisten beispielsweise in den Kutschen miterlebten, in denen sie reisten. Mit dem Aufkommen der Dampflokomotive und der Eisenbahn aber flog die Umgebung mit einer ehemals ungeahnten Geschwindigkeit dahin.“

Zu Mendelssohns Zeit erlebte die musikalische Notation eine zuvor nicht gekannte Vervollkommenheit. Vor diesem Hintergrund konnten Komponisten ein neues Maß an Präzision erreichen, und es wurde möglich, Musik zu schreiben, die an ein mechanisches Uhrwerk erinnerte.

Eine Partitur informiert den Musiker darüber, wann und auf welcher Tonhöhe ein bestimmtes Ereignis stattfinden soll. Insofern ist sie vergleichbar mit einer Art ‚grafischem Ausdruck‘ einer erwünschten Klanglandschaft – so lange, wie die Zeit selber in den kleinsten Bruchteilen, d. h. den kleinsten Notenwerten, unterteilt ist.

Das hat mich fasziniert, und *Felix Remix* ist eine Meditation über dieses Thema.“

Felix Remix wurde am 25. Mai 2014 vom Engegård Quartet im Rahmen des Bergen International Festival uraufgeführt; auf dem Programm stand übrigens ebenfalls Griegs g-moll-Quartett.

© ***Tomas Block 2015***

Das **Engegård Quartet** wurde 2006 im Schein der Mitternachtssonne auf den Lofoten gegründet. Bereits in seiner ersten Saison trat es beim Bergen International Festival sowie beim Oslo Chamber Music Festival auf und entwickelte sich bald zu einem der gefragtesten Ensembles in Norwegen. Seine kühnen und frischen Interpretationen des klassischen Repertoires und sein besonderes Anliegen, den skandinavischen Wurzeln treu zu bleiben (was sich u. a. in nordischen Programmen und Partnerschaften äußert), haben dem Ensemble in Konzerten und Einspielungen auch international große Anerkennung verschafft. Gefeierte Auftritte erlebte es in jüngerer Zeit am Mozarteum in Salzburg, in der Philharmonie Luxemburg, der Dublin City Hall, dem Prager Rudolfinum, dem Koncerthuset in Kopenhagen, beim Delft Chamber Music Festival, dem SoNoRo Festival in Bukarest, dem Streichquartettfest Heidelberg und der Lenzburgiade in der Schweiz.

Die Engegård Quartett hat mit bedeutenden Musikern wie Leif Ove Andsnes, András Schiff, Frans Helmerson, Nobuko Imai, Kim Kashkashian, Emma Johnson und Marianne Beate Kielland zusammengearbeitet; darüber hinaus genießt es das Spiel mit den Folk-Musikern Susanne Lundeng und Nils Økland, dem Schauspieler Bjørn Sundquist und dem Troubadour Halvdan Sivertsen. Arvid Engegård ist der Gründer und Künstlerische Leiter des Lofoten International Chamber Music Festival – ein intimes Kammermusikereignis in spektakulärer Umgebung. Das „schönste Festival der Welt“ ist ein fester Termin im Sommerplan des Engegård Quartet und ein Treffpunkt für einige der bedeutendsten Musiker. Juliet Jopling ist Gründerin und Künstlerische Leiterin der Oslo Quartet Series, einer internationalen Quartettreihe mit Partnern in Bodø und Trondheim.

www.engegardquartet.com

L'incroyable résilience du genre du quatuor à cordes grâce à son adaptation aux idéaux artistiques sans cesse transformés dans l'histoire musicale peut être observée clairement dans l'héritage musical des pays nordiques. Dans plusieurs cas, l'éloignement des centres culturels du continent semble avoir été un facteur libérateur face aux conventions établies du genre. Il est frappant de constater que deux des quatuors à cordes nordiques qui ont retenu le plus d'attention à travers le monde et qui se sont le mieux établis au sein du répertoire pour quatuor ne sont guère représentatifs du genre et ont été écrits par des compositeurs qui ne comptent pas parmi les plus productifs dans le domaine de la musique de chambre.

Dans le cas d'**Edvard Grieg**, son quatuor à cordes figure en fait parmi les premières œuvres qu'il a présentées après avoir terminé ses études en 1861. La composition d'un autre quatuor, en fa majeur, a été entreprise en 1891 mais celui-ci ne sera jamais terminé. Deux mouvements achevés ont été publiés après la mort du compositeur par son ami Julius Röntgen. Composé en 1877 et 1878 dans le village de Lofthus dans la région de Hardanger en Norvège, le **Quatuor à cordes en sol mineur** opus 27 est ainsi la seule œuvre de ce genre composée au cours de la période de maturité de Grieg. Des circonstances personnelles ont probablement influencé la musique de cette période qui se caractérise par une profonde sincérité. Grieg dit, au sujet de ce quatuor, qu'il contenait «des échantillons de ce sang du cœur dont on peut espérer que la postérité en verra davantage que quelques gouttes.» En même temps, la discrétion du compositeur au sujet de la crise persistante dans son mariage était telle que nous n'avons que peu d'informations biographiques ou personnelles qui nous permettent de procéder à quelque interprétation extra-musicale que ce soit au sujet de l'œuvre. Bien plus tard, dans une lettre à Gerhard Schjelderup, Grieg demeurait toujours vague quant au temps passé à Lofthus et le décrivait comme ayant été «une période importante de ma vie, riche en événements et en tension émotionnelle.»

Indépendamment de toutes circonstances personnelles autour de l'œuvre, ses moyens expressifs sont tellement précis et appliqués d'une manière tellement logique qu'ils se passent pratiquement d'explications ou de justifications relatives à quelque turbulence émotionnelle. Au cours de l'été 1878, Grieg écrit à l'un de ses amis au sujet du Quatuor que celui-ci « visait à l'ampleur, à l'élévation et, par-dessus tout, à une sonorité vigoureuse des instruments pour lequel il est destiné. » Il est probable que c'est en effet l'amplitude de la sonorité qui frappe initialement l'auditeur à l'écoute du Quatuor en sol mineur. L'emploi généreux des doubles cordes par chacun des quatre instruments est frappant en plus d'être inhabituel. L'effet obtenu est ainsi quasi-orchestral ce qui confère à l'œuvre un poids certain. Cette caractéristique, considérée comme peu idiomatique au genre, peut expliquer certaines des critiques adressées au compositeur.

Le matériau thématique du Quatuor en sol mineur est également à souligner. Grieg choisit de s'auto-citer en reprenant un court motif de *Spillemaend* [*Les violonistes*], la première de ses mélodies opus 25 sur des textes d'Henrik Ibsen. Le poème d'Ibsen raconte l'histoire d'un violoniste qui, grâce à un pouvoir magique, parvient à perfectionner son talent pour parvenir à charmer une jeune fille qu'il perdra ensuite aux mains de son propre frère. Le motif du violoniste ouvre le premier mouvement du quatuor et reviendra vers la fin du dernier. Il est aussi également entrelacé dans la musique en divers endroits : il revient dans une forme modifiée en tant que thème secondaire dans le premier mouvement et en tant qu'introduction dans le mouvement final. Le noyau du motif, la suite descendante de notes avec lequel il commence, se retrouve également dans les thèmes des deux mouvements intermédiaires. Bien que relativement inhabituel à l'époque, ce type d'interrelation motivique entre les mouvements d'une œuvre de grande dimension n'était pas une invention de Grieg. La réévaluation des principes formels traditionnels par Franz Liszt reposait en grande partie sur une logique similaire mais

son utilisation avec une telle consistance tout au long d'une œuvre comme celle-ci était encore rare.

Le Quatuor en sol mineur a été reçu avec un grand enthousiasme par Liszt qui, dix ans auparavant, avait encouragé le compositeur et loué son concerto pour piano. L'œuvre influencera également le jeune Debussy alors qu'il composa son quatuor à cordes en 1893. Le choix de la tonalité, le travail sur les motifs et, peut-être plus important encore, la décision d'accorder la priorité à la combinaison de sonorités et d'effets harmoniques plutôt que sur la polyphonie et l'interaction traditionnelles entre les différents instruments sont également des caractéristiques que l'on retrouvera dans le quatuor de Debussy.

Le **Quatuor à cordes en ré mineur «Voces intimae»** opus 56 de **Jean Sibelius** est souvent réuni avec le Quatuor en sol mineur de Grieg, une association qui pourra sembler quelque peu superficielle puisque les deux œuvres n'ont en apparence que peu de traits en commun. Des généralisations hâtives au sujet de leur sonorité «nordique» ou des propos semblables sont par conséquent discutables mais malgré leurs différences stylistiques importantes, certains parallèles entre les deux œuvres peuvent être établis.

Comme Grieg, Sibelius avait composé pour la formation du quatuor à cordes dans ses jeunes années. On retrouve un quatuor en si bémol majeur au début de la liste officielle des œuvres établie par le compositeur et celui-ci avait été précédé de plusieurs essais. L'opus 56 est le seul quatuor à cordes figurant au sein du groupe d'œuvres de la maturité.

Si l'on peut affirmer que Grieg adapta les conventions du quatuor à cordes à son élan expressif personnel, il est également juste de reconnaître que Sibelius fit de même, peut-être même à une plus grande échelle. Ce qui ne veut pas dire que le Quatuor opus 56 soit «moderniste» ou expérimental si on le compare aux œuvres de la même époque de d'un Bartók ou d'un Schoenberg. Il est en fait difficile de déter-

miner un développement ou une tendance historique générale au sein desquelles le quatuor en ré mineur pourrait prendre place.

Ce quatuor occupe en revanche une place aussi logique qu'importante au sein de l'œuvre de Sibelius lorsque l'on considère celle-ci dans son ensemble. La transition à partir des œuvres réalisées durant la période suivant sa percée et qui se caractérisent par un pathos nationaliste, est passée par une étape de réévaluation courageuse au cours des années qui menèrent à la quatrième Symphonie (1910–11) vers ce que l'on appela un « classicisme moderne ». Cette évolution artistique coïncida avec une crise existentielle provoquée par la découverte d'une tumeur à la gorge, les opérations qui eurent lieu à Berlin en 1908 et la crainte de voir cette tumeur réapparaître dans les années à venir. Les raisons derrière son abstinence totale de tabac et d'alcool, des stimulants qui avaient joué un rôle crucial chez lui jusqu'à présent, se jumelèrent à la nécessité de réduire son train de vie, une conséquence de ses problèmes financiers constant. C'est à ce moment critique, suivant la complétion de la troisième Symphonie et, durant une période d'introspection accrue et le perfectionnement de moyens expressifs, une concentration thématique encore plus grande et l'élagage de tout ce qui était superflu, que Sibelius commença à travailler sérieusement sur son quatuor.

En termes formels, le Quatuor opus 56 en cinq mouvements est basé sur les principes classiques alors que la structure harmonique et le travail thématique proviennent de modèles traditionnels. Comme c'est souvent le cas chez Sibelius cependant, s'il est aisé de percevoir ses solutions formelles conventionnelles ou ses allusions à des types de mouvements traditionnels, il est en revanche plutôt difficile de catégoriser un mouvement comme relevant d'un type particulier.

Le premier mouvement est manifestement issu de la forme sonate conventionnelle. Par contre, le second mouvement est court et furtif. En fait, il est si court et si abrupt que Sibelius le surnomma « mouvement numéro un et demi ». Dans le contexte

de l'œuvre prise dans son entièreté, une ambiguïté formelle survient de la symétrie entre ce mouvement et le quatrième: ensemble, ils encadrent le mouvement lent central, à l'intérieur des parenthèses formées par les premier et dernier mouvements. En même temps, le quatrième mouvement remplit le rôle d'un scherzo au sein d'une sonate ou d'une symphonie traditionnelle à quatre mouvements.

Le troisième mouvement, lent, constitue le noyau expressif du quatuor. Dans la partition de poche de l'œuvre qui appartenait à un ami, Sibelius écrivit les mots de «voces intimae» au-dessus d'un passage énigmatique quelques minutes après le début du mouvement. Cette expression latine a souvent été traduite par «voix intimes» et a été considérée comme une description pertinente de la conversation entre les quatre instruments du quatuor comme par exemple l'échange discret entre le premier violon et le violoncelle au tout début du premier mouvement. La traduction exacte est cependant «voix intérieures». Cette indication est une allusion spécifique aux accords mystérieux et très doux de mi mineur qui apparaissent soudainement dans un contexte harmonique totalement étranger.

Bien que Sibelius ait été satisfait du quatuor et soulagé après être parvenu à le terminer, il était cependant conscient du fait que l'ajustement à l'idiome de la musique de chambre lui avait coûté des efforts nombreux. Il observa: «La substance mélodique est bonne mais la texture pourrait être davantage transparente et plus légère et, disons-le, plus typique du quatuor.» Bien qu'il fut précédé et suivi d'œuvres pour orchestre, *Voces intimae* fait néanmoins partie d'une chaîne ininterrompue dans la créativité de Sibelius.

Avec ces deux œuvres de Grieg et de Sibelius, l'auditeur pourra ressentir une tension entre les attentes spécialement liées au genre du quatuor à cordes et les moyens spécifiques et personnels que les compositeurs appliquèrent à ce médium. Le compositeur norvégien **Olav Anton Thommessen** (né en 1946) a permis à sa musique d'entrer dans un dialogue avec les genres et les formes de l'histoire musi-

cale de manière beaucoup plus explicite. Depuis ses débuts dans les années 1980, il a à de nombreuses reprises basé des œuvres nouvelles sur des fragments issus du répertoire. Ce faisant, sa perspective et ses méthodes sont solidement fondées sur des techniques de composition contemporaines et une approche moderne du matériau. Il existe cependant une ambition didactique que Thommessen souligne souvent lorsqu’il commence à travailler de cette manière : le matériau bien connu agit comme une main tendue vers le mélomane avant que ne commence une transition progressive du matériau historique et familier jusqu’à l’idiome de la fin du vingtième siècle propre à Thommessen.

Le résultat du procédé de Thommessen peut être considéré comme la métamorphose d’une œuvre historique, ou d’un style bien connu, composée de manière virtuose à l’intérieur de la modernité musicale la plus pure ou encore une œuvre dans laquelle le matériau de base est conservé mais développé par le biais de techniques modernes plutôt que d’une manière conforme à la période historique d’où il est issu. **Felix Remix**, le quatrième quatuor à cordes de Thommessen est basé sur le second mouvement du Quatuor opus 44 n° 2 en mi mineur de Felix Mendelssohn. Le quatuor de Mendelssohn est par ailleurs numéroté comme étant son quatrième. Son second mouvement, *Allegro di molto*, est l’un de ses scherzos virtuoses.

Au sujet de son œuvre, Thommessen a écrit :

« Felix Mendelssohn Bartholdy a composé en son temps la musique la plus rapide du monde. Avant lui, le concept de vitesse était associé à des métaphores qui avaient le plus souvent à voir avec le galop d’un cheval habituellement ressenti à l’intérieur des diligences dans lesquelles les compositeurs voyageaient. Avec l’arrivée de la locomotive à vapeur et du chemin de fer, le décor s’est cependant mis à défiler à une vitesse encore insoupçonnée.

Mendelssohn vécut à une époque où l’aspect technique de la notation musicale est devenu plus sophistiqué que jamais. Aidé par ce développement, les compo-

teurs pouvaient désormais atteindre de nouveaux niveaux de précision et il était possible de créer une musique rappelant l'horlogerie mécanique.

La partition musicale informe le musicien à quelle hauteur et à quel moment un événement spécifique doit avoir lieu. Elle est donc comparable à une espèce d'« impression graphique » d'un paysage sonore souhaité – en autant que le temps lui-même soit divisé en fractions infinitésimales qui correspondent aux valeurs de notes les plus courtes.

Tout cela a constitué une source de fascination chez moi et *Felix Remix* est une méditation sur ce thème. »

Felix Remix a été créé par le Quatuor Engegård le 25 mai 2014 dans le cadre du Festival international de Bergen lors d'un concert qui, par ailleurs, incluait le Quatuor en sol mineur de Grieg.

© *Tomas Block 2015*

Fondé en 2006 sous le soleil de minuit des Îles Lofoten, le **Quatuor Engegård** s'est produit dans le cadre du Festival de Bergen et du Festival de musique de chambre d'Oslo dès sa première saison et est devenu par la suite l'un des ensembles les plus prisés de Norvège. Tant en concert qu'au disque, le quatuor s'est taillé une réputation internationale grâce à ses interprétations audacieuses et fraîches du répertoire classique qu'il combine à la forte ambition de rester fidèle à ses racines scandinaves ce qui a suscité des programmes nordiques ainsi que des partenariats. Au cours des dernières années, l'ensemble s'est produit avec succès au Mozarteum de Salzbourg, à la Philharmonie de Luxembourg, au Dublin City Hall, au Rudolfinum de Prague, au Koncerthuset de Copenhague ainsi que dans le cadre de festivals tels le Festival de musique de chambre de Delft, le Festival Sonoro à Bucarest, le Streichquartettfest de Heidelberg et les Lenzburgiade en Suisse.

Le Quatuor Engegård a travaillé en compagnie de musiciens aussi importants que Leif Ove Andsnes, András Schiff, Frans Helmerson, Nobuko Imai, Kim Kashkashian, Emma Johnson et Marianne Beate Kielland. Le quatuor prospère également en compagnie des musiciens folk Susanne Lundeng et Nils Okland, de l'acteur Bjørn Sundquist et du troubadour Halvdan Sivertsen. Arvid Engegård est le fondateur et le directeur artistique du Festival international de musique de chambre des Îles Lofoten qui procure une expérience de la musique de chambre intime dans un paysage spectaculaire. Rendez-vous régulier au cours de l'été du Quatuor Engegård, « la plus beau festival du monde » est un lieu de rencontre pour quelques-uns des musiciens les plus importants. Juliette Jopling est la créatrice et la directrice artistique de la série de quatuors à Oslo, une série consacrée aux quatuors de réputation internationale avec des partenaires à Bodø et à Trondheim.

www.engegardquartet.com

The Engegård Quartet is supported by Arts Council Norway
and the Norwegian Society of Composers.



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway

NORWEGIAN
SOCIETY OF
COMPOSERS

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 BIS's Hybrid SACDs 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 five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. 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:	April 2015 at Bryn Church, Bærum, Norway
Equipment:	Producer and sound engineer: Ingo Petry (Takes Music Production) BIS's recording teams use microphones from Neumann 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: © Tomas Block 2015
Translations: Leif Hasselgren (English); Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Photos: © Espen Mortensen
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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-2101 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.

