



# QUATUOR MODIGLIANI

**SCHUBERT** | **THE STRING QUARTETS**  
( 1 7 9 7 - 1 8 2 8 ) | **INTÉGRALE DES QUATUORS À CORDES**

**AMAURY COEYTAUX** VIOLON I

**LOÏC RIO** VIOLON II

**LAURENT MARFAING** ALTO

**FRANÇOIS KIEFFER** VIOLONCELLE

# HARMONIE HARMONY

---

DISQUE 1

## Quatuor à cordes n°1 • *String quartet No.1* D.18

- |                            |      |
|----------------------------|------|
| 1. Andante - Presto vivace | 5'22 |
| 2. Menuetto                | 3'14 |
| 3. Andante                 | 3'36 |
| 4. Presto                  | 3'37 |

## Quatuor à cordes n°4 en ut majeur • *String quartet No.4 in C major* D.46

- |                              |      |
|------------------------------|------|
| 5. Adagio - Allegro con moto | 8'25 |
| 6. Andante con moto          | 5'09 |
| 7. Menuetto: Allegro         | 4'35 |
| 8. Allegro                   | 4'29 |

## Quatuor à cordes n°13 en la mineur • *String quartet No.13 in A minor* D. 804 « Rosamunde »

- |                                  |       |
|----------------------------------|-------|
| 9. Allegro ma non troppo         | 12'51 |
| 10. Andante                      | 6'49  |
| 11. Menuetto - Allegretto - Trio | 7'08  |
| 12. Allegro moderato             | 6'53  |

ART DU CHANT  THE ART OF SONG

---

Quatuor à cordes n°2 en *ut* majeur • *String quartet No.2 in C major* D.32

- |                        |      |
|------------------------|------|
| 1. Presto              | 4'53 |
| 2. Andante             | 4'55 |
| 3. Menuetto            | 2'31 |
| 4. Allegro con spirito | 8'04 |

Quatuor à cordes n°6 en *ré* majeur • *String quartet No.6 in D major* D.74

- |                          |      |
|--------------------------|------|
| 5. Allegro ma non troppo | 7'32 |
| 6. Andante               | 4'08 |
| 7. Menuetto: Allegro     | 4'26 |
| 8. Allegro               | 5'10 |

Quatuor à cordes n°10 en *mi* bémol majeur • *String quartet No.10 in E flat major* D.87

- |                     |      |
|---------------------|------|
| 9. Allegro moderato | 9'51 |
| 10. Scherzo - Trio  | 2'09 |
| 11. Adagio          | 6'19 |
| 12. Allegro         | 7'54 |

# CLASSICISME THE CLASSICAL SPIRIT

---

DISQUE 3

Quatuor à cordes n°3 en *si* bémol majeur • *String quartet No.3 in B flat major* D.36

- |                          |       |
|--------------------------|-------|
| 1. Allegro               | 10'02 |
| 2. Andante               | 3'52  |
| 3. Allegro ma non troppo | 5'48  |
| 4. Allegretto            | 5'53  |

Quatuor à cordes n°8 en *si* bémol majeur • *String quartet No.8 in B flat major* D.112

- |                          |       |
|--------------------------|-------|
| 5. Allegro ma non troppo | 12'49 |
| 6. Andante sostenuto     | 9'09  |
| 7. Menuetto: Allegro     | 5'24  |
| 8. Presto                | 5'02  |

Quatuor à cordes n°11 en *mi* majeur • *String quartet No.11 in E major* D.353

- |                              |      |
|------------------------------|------|
| 9. Allegro con fuoco         | 7'46 |
| 10. Andante                  | 5'53 |
| 11. Menuetto: Allegro vivace | 3'05 |
| 12. Rondo: Allegro vivace    | 5'05 |

# ÉTATS D'ÂME SENTIMENTS OF THE SOUL

---

Quatuor à cordes n°5 en *si* bémol majeur • *String quartet No.5 in B flat major* D.68

- |                     |       |
|---------------------|-------|
| 1. Allegro maestoso | 10'18 |
| 2. Allegro          | 7'18  |

Quatuor à cordes n°9 en *sol* mineur • *String quartet No.9 in G minor* D.173

- |                             |      |
|-----------------------------|------|
| 3. Allegro con brio         | 6'11 |
| 4. Andantino                | 7'17 |
| 5. Menuetto: Allegro vivace | 4'04 |
| 6. Allegro                  | 6'00 |

Quatuor à cordes n°14 en *ré* mineur D.810 « La jeune fille et la mort »  
*String quartet No.14 in in D minor "Death and the Maiden"*

- |                                   |       |
|-----------------------------------|-------|
| 7. Allegro                        | 11'19 |
| 8. Andante con moto               | 13'40 |
| 9. Scherzo - Allegro molto - Trio | 3'45  |
| 10. Presto                        | 9'22  |

# CLAIR-OBSCUR LIGHT AND SHADOW

---

DISQUE 5

Quatuor à cordes n°12 en *ut* mineur • *String quartet No.12 in C minor D.703*  
« Quartettsatz »

1. Allegro assai 8'53

Quatuor à cordes n°7 en *ré* majeur • *String quartet No.7 in D major D.94*

2. Allegro 8'35

3. Andante con moto 4'57

4. Menuetto: Allegretto 2'16

5. Presto 3'18

Quatuor à cordes n°15 en *sol* majeur • *String quartet No.15 in G major D.887*

6. Allegro molto moderato 20'39

7. Andante un poco moto 12'00

8. Scherzo Allegro vivace 6'55

9. Allegro assai 11'01

---

## LE QUATUOR SELON SCHUBERT

**Q**uinze ans - la moitié d'une vie éphémère quand on s'appelle Schubert. C'est l'âge tendre auquel un garçon à la voix douce achève son cinquième quatuor à cordes et remplit ses cahiers d'œuvres vocales, d'ouvertures, de pièces pour piano et de fugues. Quinze ans d'une créativité inépuisable, au cours desquels quinze quatuors - et d'autres perdus à la postérité - ont vu le jour. Ces œuvres ont jalonné la vie de Schubert entre 1811 et 1826, chacune née dans les années fécondes qui séparent le Siècle des Lumières du Romantisme, chacune conçue en parallèle des lieder, des sonates pour piano et des symphonies. Traverser l'intégralité des quinze quatuors, c'est témoigner d'une identité musicale qui se construit sans cesse et qui laisse ses traces indélébiles sur l'histoire. C'est voir dans les jeunes quatuors tous les traits des derniers et entendre frémir dans ces pages de musique le courant de la vie, ses souffrances et ses bonheurs. Les artistes ont rarement entamé cette traversée délicate, préférant la monumentalité des seize de Beethoven, longtemps considérés le graal pour les quatuors à cordes. Or, les quatuors de Schubert, dont seulement les quatre derniers occupent une véritable place sur scène ou au disque, offrent un voyage à part entière, puisant dans la sensibilité d'un jeune homme qui connaîtra un destin tragique avant son 32<sup>ème</sup> anniversaire.

Les quinze de Schubert ne peuvent échapper au rapprochement inéluctable avec les seize de Beethoven, car le patrimoine considérable que nous ont laissé ces deux contemporains en dit long sur l'évolution du genre à la charnière des siècles. Or, c'est « une comparaison impossible », décèle Loïc Rio, « car Schubert compose ses trois derniers quatuors à un âge où Beethoven comparativement n'écrivait que son premier cycle de quatuors ». En effet, les circonstances très différentes de chaque compositeur déclencheront non seulement des conceptions diverses mais amèneront jusqu'à la bifurcation du langage musical, le fameux seuil entre classique et romantique. Pour Beethoven, arrivant à Vienne peu avant la composition de son premier recueil à l'âge de 28 ans, le quatuor à cordes représentait avant tout la tradition portée haut par Haydn et Mozart. Mais il était aussi une façon de s'octroyer le soutien des nobles mécènes, démarche indispensable dans la sphère puissante de l'aristocratie viennoise. À travers les codes de ce



genre classique, Beethoven en dévoilera une forme suprême, insufflant la plus haute expression artistique dans une architecture qui reste définie par les piliers formels de l'époque classique. Schubert, en revanche, n'ayant jamais connu ce terrain étrange que représente le mécénat, détenait une rare liberté artistique qui se manifestait dans ses œuvres, écrites avant tout pour lui-même et pour son entourage d'amis.

Si le modèle de Beethoven exerçait une influence importante sur les quatuors de son cadet viennois, notamment ceux issus de son adolescence, il est loin d'être le seul outil assimilé par Schubert. Le monde de l'opéra apportera aussi sa pierre à l'édifice, et Schubert puisera dans cette riche ressource dès son jeune âge, distillant à sa façon les clés de l'écriture musicale fournies par les œuvres qu'il connaissait : *Alceste* de Gluck, *Le Mariage de Figaro* de Mozart et les opéras de Rossini, ce dernier adulé comme nul autre pareil par le public viennois. De leurs ouvertures, Schubert extrayait l'essence d'une architecture singulière, plus souple en matière de tonalité, ainsi que l'art de la narration orchestrale, traduit en rythme pointé, fanfares et trémolos dramatiques, traits symphoniques que l'on trouve dans ses quatuors. De l'opéra, c'est l'autorité de la voix humaine dont le compositeur s'empare, guidant le récit de ses quatuors à travers un chant omniprésent et parfois vagabond, lequel gouverne lui-même le chemin de l'œuvre. Or, pour encore creuser le fossé qui sépare Beethoven et Schubert, il faut revenir au genre du quatuor à cordes et à sa signification aux yeux de ce dernier. Si Beethoven attendait le moment propice pour se mettre à l'écriture de son op. 18, Schubert avait toujours connu le quatuor comme une extension naturelle de son expression. Contrairement à Beethoven, pour lequel le quatuor portait une vocation beaucoup plus noble, Schubert voyait dans ce genre, à l'instar de la société viennoise, une pratique conviviale, offrant un simple plaisir quotidien. C'est ainsi que, enfant, il compose pour sa famille de musiciens amateurs ou pour ses camarades du Stadtkonvikt de Vienne un flux d'ouvertures et d'œuvres pour quatuor ou quintette de toute échelle. Dans cet internat prestigieux où demeurait Schubert entre 1808 et 1813 lors de sa formation de jeune choriste, le compositeur dirigeait parfois l'orchestre du Stadtkonvikt depuis son poste de violon. Cette connaissance intime des cordes et de l'orchestre prendra autant d'ampleur dans ses compositions que celle du lied, même si ce dernier définit aujourd'hui, de manière presque totale, la quintessence de son langage musical. Or, comme le rappelle le spécialiste Martin Chusid, la musique instrumentale constitue un élément primordial

et même précurseur de la musique vocale chez Schubert, car avant d'écrire ses premiers cycles de lieder en 1814, il aurait déjà confié au papier pas moins d'une douzaine de quatuors !

L'œuvre pour quatuor à cordes de Schubert peut être répartie en deux périodes - les onze écrits entre 1811 et 1816 (sans évoquer ceux depuis égarés), et les quatre derniers entre 1820 et 1826. François Kieffer voit jaillir dans cette première période « une sorte de bonheur naïf et une spontanéité, emplies de superbes intuitions. Nous entrons déjà dans des univers d'une expressivité poignante où l'on rencontre quelque chose d'extrêmement humain et à fleur de peau ». C'était aussi l'époque d'une grande expérimentation, aucunement bridée par les exigences imposées par mécènes ou éditeurs, ce qui permet la conception des quatuors « de styles très divers, influencés par les compositeurs qu'il admirait tant, en particulier Haydn, Mozart et Beethoven », évoque Amaury Coeytaux. « Pourtant, la texture schubertienne si singulière apparaît dès son plus jeune âge tout comme la forme répétitive. Ces deux éléments vont évoluer et prendre des proportions immenses, comme pour décupler la force de son message », ajoute-il. Loïc Rio souligne également l'importance de ces œuvres de jeunesse : « Nous sentions que l'essence de Schubert ne résidait pas seulement dans ses derniers chefs-d'œuvre. Les jeunes quatuors, injustement méconnus, se sont intégrés naturellement dans nos programmes et ne cessent de nous subjuguier par leur fraîcheur et leur exigence ».

Dès 1820 apparaît une véritable évolution de style, laquelle ouvrit la porte à une intériorité inédite et donna naissance aux derniers quatuors « inspirés du lied, qui marqueraient à jamais son style inimitable », confie François Kieffer. Si l'on voit déjà dans les quatuors de jeunesse les traits naissants qui « donnent une puissance d'autant plus poignante aux quatuors célèbres de sa maturité », selon Amaury Coeytaux, les quatre années entre la composition du *Quatuor no. 11* en 1816 et celle du *Quartettsatz* en 1820 témoignent d'une éclosion fondamentale du langage, une métamorphose plutôt qu'une rupture. Pourquoi une si longue et inhabituelle attente entre le onzième et le douzième quatuors ? Le compositeur n'était pourtant pas en sommeil, comme en atteste la quantité d'œuvres majeures qui s'écoulaient de sa plume pendant cette période - le quintette « *La Truite* » pour piano et cordes, une kyrielle de sonates pour piano et de nombreux lieder. Or, en ce qui concerne le quatuor à cordes, Schubert reste muet. Une explication se

trouverait dans une entrée de son journal de juin 1816, où le compositeur écrit à l'occasion d'un jubilé en l'honneur de son ancien mentor, Antonio Salieri : « Quel plaisir et quel réconfort doit éprouver un artiste à voir réunis autour de soi tous ses élèves, dont chacun s'efforce de produire en son honneur ce qu'il peut de plus parfait, et à trouver dans toutes ses compositions la vraie nature directement exprimée, sans aucune de ces bizarreries qui dominant aujourd'hui chez la plupart des musiciens, et qui ont eu pour unique initiateur un des plus grands de nos artistes allemands ! » Par cette assertion qui visait nul autre que Beethoven, Schubert se distancie plus que jamais de son idole. Que ce soient les retombées d'une transition entre l'époque de Napoléon et celle de Biedermeier ou une frustration beaucoup plus personnelle, il semblerait que le quatuor à cordes, portant l'empreinte si emblématique de Beethoven, est remis en question par le jeune compositeur à l'orée de ses vingt ans.

Un autre intervalle se présente lors de cette période de maturité, cette fois-ci entre décembre 1820 et février 1824. Après avoir écrit un premier mouvement et quarante mesures d'un deuxième, Schubert abandonne l'œuvre qui deviendra son *Quartettsatz* avant de retourner au genre trois ans plus tard pour écrire, avec un zèle irrépressible, les quatuors « *Rosamunde* » et « *La Jeune fille et la mort* ». En 1822, une autre crise frappe, celle de la maladie qui le rend invalide pendant un an alors que son lied *Der Erlkönig* fait sensation et lui accorde enfin la reconnaissance du public. C'est l'année de la *Symphonie en si mineur*, laissée inachevée comme le *Quartettsatz*, mais aussi celle d'une nouvelle vénération pour Beethoven, incarnée dans une dédicace emphatique apposée sur une œuvre pour quatre mains : « À Ludwig van Beethoven de la part de son Adorateur et Admirateur, Franz Schubert ». Or, quand la maladie resurgit dans les premiers mois de 1824, le désespoir est à son comble. « Je suis l'homme le plus malheureux, le plus infortuné du monde », écrit-il à son ami Leopold Kupelwieser le 31 mars 1824, citant ensuite l'ouverture de son lied « *Marguerite au rouet* » : « *Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmermehr* - c'est en effet ce que je puis chanter tous les jours, car chaque soir quand je m'endors, j'espère ne plus jamais me réveiller, et chaque matin ne sert qu'à me rappeler la misère de la veille ». Une angoisse accablante pour ce jeune homme de 27 ans, qui comprend dès lors que la vie lui a été volée. Vient aussi, d'une force étonnante, l'esprit qui le poussera à se « frayer la voie de la grande symphonie ».

Dans les derniers quatuors de Schubert, un autre univers sonore s'élève, celui « entièrement propre à lui qui ne peut pas être abordé comme nous pourrions le faire avec une œuvre de Haydn ou Beethoven, » insiste Laurent Marfaing. « Les indications tels des accents, *fortepiano* ou *diminuendo* ont peu en commun avec celles de Beethoven. Elles expriment un geste, une idée ou une couleur qui sont uniques chez Schubert. Sa musique demande en effet une lecture et une interprétation soigneuses afin que sa pensée ne soit dénaturée ». La tragédie est aigüe dans ces dernières œuvres, comme l'imagination y est libre. La forme et le langage, eux, plus vastes et insolites, fuyant les ancrages de tonalité pour emprunter d'autres sentiers dont la destination se révèle en filigrane. Bouleversants par leur intériorité, ces derniers quatuors trouvent une résonance dans les mots de Novalis : « L'art de troubler de manière agréable, l'art de rendre un objet étranger pourtant familier et attrayant, voilà ce qu'est la poésie romantique ». Une époque s'éteint et une nouvelle s'éveille, dont l'émotion, l'impalpable et la liberté sont les courants. Le monde de Schubert n'est désormais plus celui de Beethoven - il incarne, à tous égards, l'aube du romantisme.

## VOLUME I « HARMONIE »

Parmi une trilogie inaugurale de quatuors composée en 1810 ou 1811, seul le **Quatuor n°1, D.18** aurait survécu. Sa plus grande singularité demeure dans sa conception harmonique remarquablement malléable, car aucune tonalité principale ne relie les quatre mouvements. Cette inventivité est soulignée dès l'introduction lente du premier mouvement où le thème est présenté en *do* mineur, *ré* mineur et *sol* mineur. Vient ensuite un *Menuetto* en *fa* majeur, d'une douce élégance, puis un *Andante* et un dernier *Presto*, tous deux en *si bémol* majeur. Cette liberté harmonique deviendra le noyau de sa conception tonale, tout comme la grâce de cette première œuvre. Le théâtre s'anime dans le **Quatuor n°4 en do majeur, D.46**, écrit en 1813, année fructueuse qui marque la composition de cinq quatuors. On retrouve le fil dramatique du premier quatuor, palpable dans l'introduction ténébreuse du premier mouvement dont le chromatisme sinueux n'est pas sans rappeler la célèbre ouverture des « *Dissonances* » de Mozart. Si l'univers de ce dernier n'est jamais loin dans la rhétorique raffinée de l'*Andante con moto*,

l'emploi ingénieux du chromatisme crée une souplesse harmonique dans le *Menuet*, l'opposé de la gaieté du finale. Quant au **Quatuor n°13 en la mineur, D. 804**, c'est l'aboutissement d'une pensée harmonique singulière qui met en lumière les traits si uniques au compositeur - le clair-obscur, les transitions limpides et la conduite lyrique. Seul quatuor publié du vivant de Schubert, son surnom fait référence à une musique de scène composée pour la pièce « *Rosamunde, princesse de Chypre* » dont un des thèmes est rappelé dans le deuxième mouvement. Après une première exécution donnée par le quatuor Schuppanzigh, Moritz von Schwind, ami du compositeur, raconte ses impressions : « Il est très doux dans l'ensemble, mais de telle sorte que sa mélodie reste en mémoire, comme celle de lieder, avec beaucoup de sensibilité et d'expressivité. » L'œuvre est peuplée d'images poétiques : un rouet ouvrant l'*Allegro ma non troppo*, le paysage pastoral de l'*Andante*, la brise parcourant le *Menuetto* et la danse rustique du finale.

## VOLUME II « ART DU CHANT »

Le monde de l'opéra rayonne dans ce deuxième volet où sont réunis trois quatuors issus de la période de 1812 à 1813. Si le *Presto* ouvrant le **Quatuor n°2 en do majeur, D.32**, écrit en 1812, livre un récit virtuose emprunté à l'opéra, les silences envoûtants de l'*Andante* émeuvent par leur profondeur, évoquant les airs poignants de Mozart. Les deux derniers mouvements, un *Menuetto* et un *Allegro con spirito*, s'inspirent en revanche de l'orchestre par leur brillance - le finale, paraît-il, aurait pour modèle la symphonie no. 78 de Haydn. Or, la clarté de texture laisse s'écouler le lyrisme de cette œuvre qui privilégie autant d'axes horizontaux que verticaux. Si l'écriture raffinée du **Quatuor n°10 en mi bémol majeur, D.87** suggère une date de composition plus tardive, l'œuvre provient, avec le **Quatuor n°6 en ré majeur, D. 74**, de la série de cinq quatuors composée en 1813. Schubert, n'ayant que seize ans, dévoile déjà sa maîtrise remarquable de la cantilène, laquelle imprègne ces deux quatuors d'une douceur subjuguante. Celui en ré majeur nous invite dans un univers solaire, l'ouverture de l'*Allegro ma non troppo* d'une vitalité irrésistible où s'esquissent également des traits rustiques. Un véritable exercice de lyrisme, à travers lequel les rythmes berçants de l'*Andante* et les courbes du *Menuetto* mènent

à un finale plein d'entrain. Noblesse et sentiment imprègnent à leur tour le 10<sup>e</sup> quatuor, situé à l'intersection de l'opéra et du lied. La gravité de l'*Adagio* bouleverse comme le brio du *finale* galvanise, chacun de ces quatre mouvements déployant un récit où règne le chant.

### VOLUME III « CLASSICISME »

Hommage au classicisme, rendu par les quatuors du troisième volet écrits respectivement en 1813, 1814 et 1816, tous caractérisés par une clarté harmonique, une architecture apollinienne et l'emploi des motifs succincts à l'image de Haydn et Beethoven. Schubert, qui aimait tant la souplesse rythmique et l'ambiguïté tonale, ouvre son **Quatuor n°3 en si bémol majeur, D.36** par un thème digne de Haydn - noble, équilibré et d'une économie absolue. L'œuvre démontre la maîtrise thématique de Schubert au sein des codes classiques, livrant un premier mouvement basé entièrement sur le motif liminaire, traitement qu'il accorde aussi aux autres mouvements. Le drame beethovénien est palpable dans les accords ponctuant le premier mouvement du **Quatuor n°8 en si bémol majeur, D.112** ainsi que dans les jeux de contrastes de son finale, d'une malice irrésistible. En revanche, l'*Andante sostenuto*, avec son registre sombre et ses cris d'angoisse, présage l'atmosphère qui ennuagera les derniers quatuors. Si Schubert avait voulu s'éloigner des « bizarreries » qu'il dénonçait chez Beethoven, son **Quatuor n°11 en mi majeur, D.353**, issu de la même année de sa rupture avec le style beethovénien, semble retenir ce que Schubert aurait admiré de son confrère - palette orchestrale, noblesse des thèmes, cohérence structurelle. Or, comme pour souligner sa prise de position, les quatre mouvements défendent une grande sobriété, chacun refusant toute sorte de geste démesuré ou audacieux qui pourrait se trouver dans la musique de Beethoven. De par son langage épanoui, ce quatuor annonce l'aube de la maturité chez Schubert, enfin émancipé de l'ombre de Beethoven et libre de créer un univers à lui seul.

## VOLUME IV « ÉTATS D'ÂME »

Une décennie sépare le **Quatuor n°5 en si bémol majeur, D.68** provenant de l'année 1813 et son aîné, le **Quatuor n°14 en ré mineur, D.810** composé en 1824 et dont le mouvement lent est bâti sur le thème du lied « **La Jeune fille et la mort** ». Or, des parallèles fascinants réunissent les deux œuvres sous une même esthétique, chaque quatuor portant une force dramatique qui voit éclore une panoplie d'états d'âme. Le 5e, dont seuls deux mouvements sont encore existants, présage l'intensité du 14e, chacun ouvrant par des thèmes puissants aux appuis marqués. Si le 5e quatuor porte toujours l'empreinte de Mozart, le 14e appartient entièrement à l'univers de Schubert où les traits cultivés depuis son adolescence atteignent leur apogée. Schuppanzigh aurait remarqué après une exécution privée de l'œuvre : « Petit frère, il n'y a rien de bon là-dedans. Continue plutôt avec tes lieder. » Ses propos démontrent à quel point ces pages se détachent des mœurs de l'époque, osant des confrontations extrêmes - entre rage et intimité, passion et douceur, chagrin et joie - qui demeurent si déroutantes aux yeux des contemporains. Car ce qui choque dans cette œuvre n'est guère l'opposition en elle-même mais la manière dont Schubert dévoile son âme - par une franchise bouleversante qui conduit le tourment du premier mouvement et le pathos du deuxième jusqu'au dénouement exaltant. Le **Quatuor n°9 en sol mineur, D.173**, composé en 1815, déploie une même intensité évidente dès sa phrase liminaire même si son génie demeure dans l'inventivité harmonique de son auteur. Si la norme veut que la tonique soit la culmination d'un parcours tonal, Schubert fait l'inverse, présentant la ré-exposition du premier mouvement en *si bémol* majeur et non pas en *sol* mineur, la tonalité principale. Démarche atypique bien que caractéristique chez Schubert, lequel voit dans l'instabilité harmonique les nuances infinies de l'âme.

## VOLUME V « CLAIR-OBSCUR »

Si l'on associe les jeux d'ombres typiquement schubertiens aux dernières œuvres, l'ouverture en clair-obscur du **Quatuor n°7 en ré majeur, D. 94**, écrit entre 1811 et 1812, dévoile les idées fondamentales qui accompagneront Schubert tout au long de sa vie. Le lyrisme poignant de l'*Allegro*, teinté de mélancolie et de lumière, incarne ce que l'on considère l'essence de son langage - un mélange exquis de sentiments fluents aussi éphémères que paradoxaux. Laissé inachevé en décembre 1820 peu après sa conception, le **Quatuor n°12 en do mineur, D.703** pousse plus loin la notion du contraste, menant jusqu'à une violence inédite. Schubert, confronté à l'échec de son opéra *Die Zwillingsbrüder* et à une production infructueuse, vit une année difficile. Sa frustration aigüe s'épanche dans l'agitation des trémolos ouvrant le **Quartettsatz**, titre que l'on donne à ce seul mouvement complet qui parvient à peindre tout un monde. Dans cette confession intime où la sérénité lutte contre l'angoisse, le visage du dernier Schubert est enfin dévoilé. Or, rien ne nous prépare à l'envergure stupéfiante de son ultime chef-d'œuvre, le **Quatuor n°15 en sol majeur, D. 887**. Frémissant, sismique, il jaillit d'une force irréprensible qui lui prête une ampleur symphonique et réunit, de manière sublime, tous les traits du compositeur. Une œuvre monumentale érigée sur les antipodes de majeur et mineur, dont la tension vertigineuse des premiers accords déborde dans les trémolos enveloppant le chant prophétique du violon et du violoncelle. Une victoire éphémère nous est accordée à la fin du premier mouvement avant que le deuxième ne nous bascule dans des abysses noires d'où s'échappent les cris d'un désespoir irrémédiable. Si le scherzo éthéré ne parvient pas à dissiper l'immense mélancolie de l'œuvre, le finale incarne la lutte acharnée entre majeur et mineur, laissant résonner l'ambiguïté jusqu'à la fin. Schubert avait-il composé l'œuvre en seulement une dizaine de jours, comme le suggèrent les dates inscrites - 20 juin 1826 & 30 juin 1826 - sur le manuscrit ? Ou bien l'œuvre remonte-elle jusqu'en 1824, année de son grand projet symphonique ? Quoi qu'il en soit, le dernier quatuor de Schubert représente la culmination d'une pensée éblouissante dont la puissance d'imagination livre un testament d'art.

Melissa Khong



## QUATUOR MODIGLIANI

Formé en 2003, le **Quatuor Modigliani** s'impose parmi les quatuors les plus demandés de notre époque, invité régulier des grandes séries internationales et salles prestigieuses dans le monde entier.

Il se produit chaque année aux États-Unis et en Asie, et lors de nombreuses tournées européennes dans des salles telles que le Wigmore Hall, la Philharmonie de Paris, le Théâtre des Champs Élysées, la Philharmonie de Berlin, le Konzerthaus de Vienne, la Philharmonie de Saint-Petersbourg, Wigmore Hall de Londres et l'Elbphilharmonie de Hambourg.

Après avoir relancé en 2014 les Rencontres Musicales d'Évian, et en avoir assuré la direction artistique pendant 8 ans, le Quatuor Modigliani se voit confier la direction artistique du Concours International de Quatuors à cordes de Bordeaux en 2020. Le quatuor y invite ainsi chaque année les plus grands quatuors et ensembles de musique de chambre à l'occasion du festival "Vibre !" La transmission auprès des jeunes générations - une mission au cœur de leur activité - trouve ici un cadre idéal lors de masterclasses et ateliers.

Il crée en 2011 le festival de Saint-Paul de Vence ainsi que celui de musique de chambre d'Arcachon.

Le Quatuor Modigliani poursuit une riche collaboration avec le label Mirare. Ses quinze disques témoignent de son vaste répertoire (Schubert, Mozart, Haydn, Mendelssohn, Bartók..) et obtiennent de nombreuses récompenses en France et à l'étranger (Chocs de Classica, diapason d'or...).

Le Quatuor Modigliani a également joué et commandé de nombreuses pièces contemporaines : Marc-Antony Turnage, Philippe Hersant, Pēteris Vasks, Kaija Saariaho et Evgeny Kissin.

Un an seulement après leur formation, les Modigliani remportent successivement trois Premiers Prix aux Concours Internationaux d'Eindhoven (2004), Vittorio Rimbotti de Florence (2005) et aux prestigieuses Young Concert Artists Auditions de New York (2006). Après avoir reçu l'enseignement du Quatuor Ysaÿe, puis suivi les master-classes de Walter Levin et de György Kurtág, le Quatuor Modigliani est invité à travailler auprès du Quatuor Artemis à l'Universität der Künste Berlin.

Le quatuor soigne particulièrement les rencontres avec d'exceptionnels chambristes, desquelles sont nées des amitiés fidèles comme avec Sabine Meyer, Renaud et Gautier Capuçon, Jean-Frédéric Neuburger, Beatrice Rana, Michel Dalberto, Fazıl Say, Augustin Dumay, Amihai Grosz, Gary Hoffman, Paul Meyer, Michel Portal, ou Daniel Müller-Schott...

*Grâce au soutien de généreux mécènes, le quatuor Modigliani a le privilège de jouer quatre magnifiques instruments italiens.*

**Amaury Coeytaux** joue un violon de Guadagnini de 1773

**Loïc Rio** joue un violon de Guadagnini de 1780

**Laurent Marfaing** joue un alto de Mariani de 1660

**François Kieffer** joue un violoncelle de Matteo Goffriller «ex-Warburg» de 1706

*« La communion avec une âme secrète, la découverte des couleurs inexprimables, l'admiration d'un discours magistral dont les idées ne cessent d'évoluer et d'inspirer - c'est un voyage à part entière qui nous marque à vie. La gravure de l'octuor deux ans auparavant n'était que la première pierre d'un projet qui nous tenait à cœur et que nous voyons enfin s'achever à travers cette immersion schubertienne. »*

**Quatuor Modigliani**



**AMAURY COEYTAUX**

---

## SCHUBERT AND THE QUARTET

**F**ifteen years - half of the fleeting life that Schubert had known. It would also mark the tender age at which a young chorister completed his fifth string quartet and filled his notebooks with vocal works, overtures, piano pieces and fugues. Fifteen years of boundless creativity, during which fifteen quartets - and others lost to time - came into being. These works punctuated Schubert's life between 1811 and 1826, each created during the vibrant years separating the Age of Enlightenment and the Romantic Era, each conceived alongside lieder, piano sonatas and symphonies. Journeying through the complete quartets of Schubert is akin to witnessing the perpetual construction of a musical identity, one which leaves an indelible mark on history. In these pages, one sees all the aspects of the late quartets blossom in their early counterparts and bears witness to the currents of life, with its tribulations and its joys. Artists, who have rarely dedicated themselves to this delicate exercise, prefer the monumental trek through Beethoven's sixteen string quartets, considered the Holy Grail of the repertoire. Of Schubert's quartets, only the last four are awarded a rightful place on stage and in recordings. Yet, the cycle offers a fully-fledged voyage, drawing upon the sensibility of a young man who would encounter a tragic destiny before his 32nd birthday.

A comparison between the string quartet cycles of Schubert and Beethoven is inevitable, for the considerable legacy that both contemporaries have left behind speaks volumes about on the genre's evolution at the turn of the century. Yet, as Loïc Rio discerns, "this is all but impossible, for Schubert composed his last three quartets at an age when Beethoven, relatively, was writing his first cycle of quartets." Indeed, the highly-contrasting circumstances surrounding each composer would not only give rise to diverse conceptions but also ultimately lead to a split in musical language, the famous threshold between the classical and the romantic. For Beethoven, arriving in Vienna shortly before composing his first set of quartets at the age of 28, the string quartet represented above all the tradition held aloft by Haydn and Mozart. However, it was also a means of obtaining support from noble patrons, an indispensable engagement in

the powerful sphere of Viennese aristocracy. Through the conventions of this classical genre, Beethoven would unveil a supreme form, delivering the highest artistic expression from an architecture defined by the formal pillars of the classical era. Schubert, on the other hand, having never known the strange phenomenon of patronage, was granted a rare artistic liberty that manifested itself in his works, written primarily for himself and for his circle of friends.

While Beethoven's model exerted considerable influence on the quartets of his younger Viennese counterpart, notably those issued from the latter's adolescence, it is far from the only idiom that Schubert assimilated. The world of opera was another source of inspiration, and Schubert would turn to this rich domain from an early age, extracting, in his own distinctive way, the keys of musical composition from the works he knew : Gluck's *Alceste*, Mozart's *The Marriage of Figaro* and Rossini's operas, much admired by the Viennese public. From the overtures of these works, Schubert captured the essence of a unique architecture that was more supple in tonality, as well as the art of orchestral narration, conveyed through the symphonic elements of dotted rhythms, fanfares and dramatic tremolos, all prevalent in his quartets. From the operas themselves, the composer seized upon the power of the human voice, allowing an omnipresent and free-spirited melody to govern the narrative of the work. Yet, in order to delve deeper into the gulf that separates Schubert from Beethoven, one must return to the genre of the string quartet and understand its significance through the eyes of the younger composer. While Beethoven waited for the right opportunity to compose his op. 18, the genre had always represented for Schubert a natural extension of his expression. Unlike Beethoven, for whom the quartet embodied a much nobler ambition, Schubert simply saw the genre as a means of daily music-making within close circles, as did the Viennese society of his time. As a child, he composed a great number of overtures and works of all lengths for quartet or quintet, destined for his family of amateur musicians or for his fellow classmates at the Vienna Stadtkonvikt. Between 1808 and 1813, Schubert resided in this prestigious boarding school during his formation as a young chorister, often conducting the Stadtkonvikt orchestra from the violin chair. This intimate understanding of string instruments and the orchestra would wield as much importance in his works as would his knowledge of the lied, even though, in this day, the latter seems to single-handedly define the quintessence of his musical language. Nonetheless,

as the specialist Martin Chusid reiterates, instrumental music constituted an essential element that was perhaps even precursory to Schubert's vocal music, for before writing his first lieder cycles in 1814, Schubert had already completed no less than twelve quartets!

Schubert's string quartet output can be assigned to two periods - the eleven quartets of 1811-1816 (excluding those no longer extant) - and the last four quartets of 1820-1826. For François Kieffer, the first period brims with "naïve happiness and spontaneity, filled with superb intuition. A world of poignant expressivity beckons already, where one encounters a humanistic and sensitive soul." It also marks a time of great experimentation, in no way restrained by the demands of patrons or editors, thus allowing the genesis of "highly-diverse styles, influenced by the composers he very much admired, in particular Haydn, Mozart and Beethoven", suggests Amaury Coeytaux. "And yet, the unique Schubertian texture is already apparent in the earliest quartets as is his use of repetitive devices," he adds. "These two elements would evolve, adopting immense proportions and amplifying the force of his message." Loïc Rio also highlights the importance of these youthful works, "We believe that the heart of Schubert does not only lie in his last masterpieces. The early quartets, little-known and unjustly so, have garnered an integral place in our repertoire and continue to fascinate by their originality and their rigour."

An undeniable stylistic shift appeared from 1820 onwards, one which would bring forth unprecedented introspection and lead to the genesis of the late quartets, "inspired by the lied and defining more than ever his inimitable style," confides François Kieffer. The nascent traits in the early quartets would "give rise to an even greater poignancy in the celebrated quartets of his mature period," explains Amaury Coeytaux. Yet, the four years between the composition of the *Quartet no. 11* in 1816 and that of the *Quartettsatz* in 1820 bear witness to a fundamental blossoming of Schubert's language, more a metamorphosis than a breach of style. Why such a long and unusual wait between the eleventh and twelfth quartets? The composer had hardly fallen into a creative slump, as would attest the number of major works written during this period - the "Trout" Quintet for piano and strings, an array of piano sonatas as well as several lieder. Yet, as far as the string quartet was concerned, Schubert remained silent. A journal entry written by Schubert in June 1816 on the occasion of a jubilee held in honour of his former

mentor Antonio Salieri may shed light on the matter : "It must be beautiful and refreshing for an artist to see all his pupils gathered about him, each of them striving to do his best to honour his master, and to hear in their compositions the expression of pure nature, free from all the eccentricity that is common among most composers nowadays, and is due almost wholly to one of our greatest German artists." Through this assertion, denouncing none other than Beethoven, Schubert would distance himself more than ever from his idol. Be it the repercussions stemming from the transition from the Napoleonic era to the Biedermeier period or the result of a more personal frustration, it would seem that the string quartet, bearing Beethoven's emblematic imprint, was called into question by a young Schubert at the brink of his twenties.

Another interval occurred during Schubert's mature period, this time between December 1820 and February 1824. After composing an opening movement and forty measures of a second, Schubert set aside the work that would become known as the *Quartettsatz*, returning to the genre three and a half years later to compose, with unstoppable zeal, the quartets entitled "*Rosamunde*" and "*Death and the Maiden*". In 1822, another crisis struck, this time an illness that rendered him invalid for a year at the very moment when his lied *Der Erlkönig* caused a sensation and finally procured Schubert the public's recognition. This was the year of the *Symphony in B minor*, left unfinished like the *Quartettsatz*, and the surge of a renewed admiration for Beethoven, embodied in the rather pompous dedication affixed to a four-hand piano work : "To Ludwig van Beethoven by his Worshipper and Admirer Franz Schubert." However, when his illness ravaged again during the first months of 1824, Schubert was fraught with despair. "I feel I am the unhappiest, most wretched man in the world," he wrote to his friend Leopold Kupelwieser on the 31st of March, 1824, citing the opening of his lied *Gretchen am Spinnrade*, "*Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmermehr - so indeed I can now sing every day, for every night when I go to sleep I hope never to wake again, and every morning serves only to remind me of the previous day's misery.*" A terrible wave of anguish had swept over this young man of 27 years, who understood that his life had been hitherto stolen from him. With this however, came an astonishing willpower which would incite him to "pave the way to grand symphony."

Schubert's last quartets mark the birth of a whole other soundworld, one that is "entirely his own and which cannot be submitted to the same approach that we may employ with a work of Haydn or Beethoven," insists Laurent Marfaing. "Indications, such as accents, fortepianos or diminuendos have little in common with those of Beethoven. Here, they express a gesture, an idea or a colour that is unique to Schubert. In interpreting his works, one must take the greatest care to avoid any deformation of his musical thought." Intense tragedy and free imagination penetrate the late works, their form and language more vast and strange, eluding the anchors of tonality and embarking on other paths whose destinations are revealed between the lines. Novalis' words ring through the profound introspection of the last quartets: "The art of alienating in a pleasant way, of making an object foreign and nonetheless familiar and attractive, that is Romantic poetics." An era extinguishes as another awakens, one in which all that is emotional, intangible and free course through its veins. Schubert's world is no longer that of Beethoven's - it incarnates, in every aspect, the dawn of Romanticism.

## VOLUME I HARMONY

The **Quartet no. 1, D.18** would be the sole surviving work issued from an inaugural trilogy of quartets composed in 1810 or 1811. Its greatest peculiarity lies in its remarkably malleable harmonic conception, in which the four movements do not share a common principal tonality. This mark of invention is emphasised right from the slow introduction of the first movement, where the theme is presented in C minor, D minor and G minor. A lithe and elegant *Menuetto* in F major follows, together with an *Andante* and a *Presto* finale, both in the key of B flat major. The harmonic liberty of this first work, full of grace, would become the core of Schubert's tonal conception. Particularly fruitful, the year 1813 bore five string quartets, including the stirring **Quartet no. 4 in C major, D.46**. Once again, the dramatic narrative already established in the first quartet is evident from the ominous introduction of the first movement, its sinuous chromaticism recalling the famous opening of Mozart's "*Dissonance*" quartet. Indeed, a Mozartian spirit infuses the elegant rhetoric of the *Andante con moto*, while the harmonic freedom of the



*Menuet*, derived from an ingenious use of chromaticism, pits it against the cheerful finale. The **Quartet no. 13 in A minor, D. 804** marks the culmination of this singular harmonic process, bringing the unique characteristics of the composer to light - the use of *chiaroscuro*, the limpid transitions and the lyrical direction. The only quartet to be published during Schubert's lifetime, its title refers to the incidental music composed by Schubert for the play "*Rosamunde, Princess of Cyprus*", of which one of the themes reappears in the quartet's second movement. Moritz von Schwind, a friend of the composer, relates his impressions after a premiere by the Schuppanzigh quartet: "On the whole it is very tender, but in such a way that the melody remains in one's ear, like the songs, full of feeling and very pronounced." The work is filled with poetic images: a spinning wheel in the opening of the *Allegro ma non troppo*, the pastoral scenery of the *Andante*, the breeze wafting through the *Menuetto* and the rustic dance of the finale.

## VOLUME II THE ART OF SONG

The second volume, bringing together three quartets composed between 1812 and 1813, pays tribute to the radiant world of opera. Drawing upon operatic elements, a virtuosic *Presto* opens the **Quartet no. 2 in C major, D.32**, written in 1812, while the moving *Andante*, filled with captivating moments of silence, is reminiscent of Mozart's poignant arias. By contrast, the last two movements, a *Menuetto* and an *Allegro con spirito*, draw their inspiration from orchestral brilliance - Haydn's Symphony no. 78 may have in fact served as a model for the finale movement. Yet, the lyricism of this work emanates through its textural clarity, in which both horizontal and vertical axes are given equal importance. The refined writing of the **Quartet no. 10 in E flat major, D.87** may suggest a later compositional date but the work, together with the **Quartet no. 6 in D major, D.74**, originated from the series of five quartets composed in 1813. Schubert, just sixteen years old, reveals his remarkable mastery of lyrical song through these two quartets, infusing them with gentle enchantment. A sunny universe beckons in the D major quartet, where rustic traits mix with the irresistible vitality of the *Allegro ma non troppo*. From the swaying rhythms of the *Andante* and the contours of the *Menuetto* right to the lively finale, the work is a true demonstration of lyricism. On the other hand, the tenth quartet is imbued with

noble sentiment, setting it at the crossroads of opera and lied. From the heartrending gravity of the *Adagio* to the galvanising vigour of the finale, each of the four movements lets reign the art of song.

### VOLUME III THE CLASSICAL SPIRIT

Harmonic clarity, deliberate structure and succinct motifs in the style of Haydn and Beethoven characterise the quartets of the third volume, written respectively in 1813, 1814 and 1816, each paying homage to the Classical spirit. For a composer who so greatly enjoyed rhythmic flexibility and tonal ambiguity, Schubert opens his **Quartet no. 3 in B flat major, D.36** with a theme worthy of Haydn - noble, balanced and of absolute economy. Schubert demonstrates a mastery of thematic treatment within classical norms, deriving the entire material of his first movement from the opening motif, as he would do in the other movements. Beethovenian drama resonates in the punctuating, opening chords of the first movement of the **Quartet no. 8 in B flat major, D.112**, as well as in the finale's interplay of contrasts, full of irresistible mischief. The *Andante sostenuto*, with its somber tones and anguished cries, foreshadows instead the atmosphere that would cloud over the late quartets. Schubert may have intended to distance himself from Beethoven's eccentricities, but the **Quartet no. 11 in E major, D.353**, issued from the same year as his rupture with Beethoven's style, seems to preserve what Schubert would have admired in his counterpart - an orchestral palette, noble themes and structural coherence. Still, as if to reinforce his stance, the four movements remain steadfast in their immense sobriety, each guarding against any excessive or bold gesture that one might find in Beethoven's music. The thriving language of the quartet signals the beginning of Schubert's artistic maturity, one in which the composer is finally emancipated from Beethoven's shadow and free to create a universe of his own.

## VOLUME IV SENTIMENTS OF THE SOUL

A decade lies between the **Quartet no. 5 in B flat major, D.68** from 1813 and the **Quartet no. 14 in D minor, D.810**, composed in 1824 and whose slow movement draws its theme from the lied *“Death and the Maiden”*. Nonetheless, there are fascinating similarities in the aesthetics uniting these two works, each harbouring a dramatic force from which erupts a vast spectrum of sentiments. Only two movements of the B flat major quartet remain extant, but they anticipate the intensity of the D minor quartet in the powerful, marked themes that open each of the quartets. Mozart’s imprint remains present in the fifth quartet, while the fourteenth belongs entirely to Schubert’s realm, where the elements developed since the composer’s adolescence reach their height. After a private performance of the quartet, Schuppanzigh reportedly told Schubert, “Brother, this is no good, leave it alone. Stick to your songs.” His words demonstrate the extent to which these pages broke away from the customs of the time, venturing into extreme confrontations of rage and intimacy, passion and sweetness, and grief and joy, all of which greatly disturbed his contemporaries. For what shocks in this work is not merely the element of opposition in itself but the manner in which Schubert reveals his inner soul, through a distressing honesty that feeds the torment of the first movement and the pathos of the second, leading to an exhilarating conclusion. The **Quartet no. 9 in G minor, D.173**, composed in 1815, likewise conveys a similar intensity in its opening phrase, although its ingenuity lies in the harmonic originality of its author. If the conventional tonal scheme defines the tonic as its culminating point, Schubert turns this concept on its head, presenting the recapitulation of the first movement in B flat major instead of the tonic key of G minor. While this is characteristic of Schubert, it is certainly an unusual approach, one that draws upon harmonic instability in order to evoke the infinite nuances of the soul.

## VOLUME V LIGHT AND SHADOW

While the typically Schubertian play of shadows is often associated with his late works, the *chiaroscuro* opening of the **Quartet no. 7 in D major, D.94**, written between 1811 and 1812, reveals the fundamental ideas that would accompany Schubert throughout his life. The poignant lyricism of the *Allegro*, streaked with melancholy and light, embodies what one may consider the essence of Schubert's language - an exquisite blend of shifting emotions that are as fleeting as they are contradictory. Left incomplete shortly after its genesis in December 1820, the **Quartet no. 12 in C minor, D. 703**, further develops the notion of contrast, pushing it to the brink of unprecedented violence. It was a difficult year for Schubert, confronted by the failure of his opera *Die Zwillingsbrüder* and a dwindling output. His frustration overflows in the agitated tremolos opening the *Quartettsatz*, the title attributed to this single, completed movement that nevertheless manages to depict a fully-fledged world of its own. The hallmarks of Schubert's late style is finally brought to light in this intimate confession, where serenity battles with anguish. Yet, nothing can anticipate the staggering scope of the **Quartet no. 15 in G major, D.887**, his final masterpiece in the quartet genre. The work trembles with explosive power, gushing forth with an irrepressible force that gives the quartet a symphonic breadth and sublimely unites all of the composer's traits. It is a monumental work built upon the opposing poles of major and minor, its opening chords filled with vertiginous tension that permeates the tremolos and the prophetic song of the violin and the cello. Victory, fleeting, arrives at the end of the first movement, moments before the second plunges into dark abysses riddled with desperate cries. The immense melancholy of the work persists throughout the ethereal scherzo, while the finale incarnates a fierce battle between major and minor, preserving its ambiguity until the very end. Did Schubert compose this work in only ten days, as would suggest the dates - 20 June 1826 & 30 June 1826 - of the manuscript? Or did the work date back to 1824, the year of Schubert's grand symphonic project? Whatever the response might be, Schubert's last quartet represents the culmination of a brilliant mind, whose imaginative power delivers a testament of art.

Melissa Khong

## MODIGLIANI QUARTET

Founded in 2003, the **Modigliani Quartet** is recognised as one of today's most sought-after quartets, featuring regularly in prominent international series and on the world's most prestigious stages.

In addition to annual tours in the United States and in Asia, the quartet's numerous European tours have brought them to Wigmore Hall, the Paris Philharmonie, the Théâtre des Champs-Élysées, the Berlin Philharmonie, the Vienna Konzerthaus, the Saint-Petersburg Philharmonia and the Elbphilharmonie in Hamburg.

After reviving the Rencontres Musicales Evian in 2014, of which they assured the artistic direction for 8 years, the quartet was entrusted with the artistic direction of the Bordeaux International String Quartet Competition in 2020. As part of their festival "Vibre !", the quartet counts some of the great-est quartets and chamber music ensembles amongst their guests artists. Through masterclasses and workshops, the festival provides an ideal environment to work with and mentor the young generation, a mission at the heart of the quartet's activities. The quartet is also the founder of the Saint-Paul-de-Vence Festival and the Arcachon Chamber Music Festival, both created in 2011.

The Modigliani Quartet's rich collaboration with the record label Mirare has led to 15 recordings representative of their vast repertoire (Schubert, Mozart, Haydn, Mendelssohn, Bartok...), winning numerous awards in France and abroad (Choc de Classica, Diapason d'Or...).

The Modigliani Quartet also performs and commissions a wide range of contemporary works from composers including Marc-Antony Turnage, Philippe Hersant, Peter Vasks, Kaija Saariaho and Evgeny Kissin.

A year after their founding, the Modigliani Quartet won three First Prizes successively at the Eindhoven International Competition (2004), the Vittorio Rimbotti in Florence (2005) and the

prestigious Young Concert Artists Auditions in New York (2006). Following studies with the Ysaÿe Quartet and masterclasses with Walter Levin and Gyorgy Kurtag, the Modigliani Quartet were invited to work with the Artemis Quartet at the Berlin Universität der Künste.

The quartet enjoys cultivating close friendships with their chamber music partners, amongst them artists such as Sabine Meyer, Renaud and Gauthier Capuçon, Jean-Frédéric Neuberger, Beatrice Rana, Michel Dalberto, Fazil Say, Augustin Dumay, Amihai Grosz, Gary Hoffman, Paul Meyer, Michel Portal and Daniel Müller-Schott.

*Through the support of generous sponsors, the Modigliani Quartet has the privilege of playing four magnificent Italian instruments.*

**Amaury Coeytaux** performs on a 1773 Guaragnini violin

**Loïc Rio** performs on a 1780 Guaragnini violin

**Laurent Marfaing** performs on a 1660 Mariani viola

**François Kieffer** performs on a 1706 Matteo Goffriller "ex-Warburg" cello

*"The communion with a confidential soul, the discovery of indescribable colours, the admiration of a remarkable message whose ideas never cease to evolve and inspire... This is part of a distinctive journey that will leave an everlasting mark upon us. The recording of the Octet two years ago was just the initial building block of a project dear to us, one that we now see fulfilled through this immersion dedicated to Schubert."*

**The Modigliani Quartet**



**LOÏC RIO**

---

## SCHUBERTS STREICHQUARTETTE

**F**ünfzehn Jahre - diese Zeitspanne bedeutet schon die Hälfte eines allzu kurzen Lebens, wenn man Franz Schubert heißt. Zudem vollendete der Knabe mit der zarten Stimme im jugendlichen Alter von fünfzehn Jahren sein fünftes Streichquartett und füllte seine Notenhefte mit Vokalwerken, Ouvertüren, Klavierstücken und Fugen. Und dann sind da auch noch fünfzehn Jahre voll unerschöpflicher Kreativität, in denen fünfzehn (sowie noch weitere, der Nachwelt verloren gegangene) Streichquartette entstanden. Diese Werke prägten Schuberts Leben zwischen 1811 und 1826; die Streichquartette dieser Jahre fanden ihre Entstehung in der fruchtbaren Phase zwischen Aufklärung und Romantik, parallel zu Liedern, Klaviersonaten und Sinfonien. Wer sich mit der Gesamtheit dieser fünfzehn Streichquartette eingehend beschäftigt, wird Zeuge einer musikalischen Identität, die sich ständig weiterentwickelte und ihre unauslöschlichen Spuren in der Musikgeschichte hinterlassen hat. Man erkennt in den frühen Quartetten schon alle Merkmale der späteren und vernimmt in dieser Musik den Verlauf des Lebens, der Leiden und der Freuden des Komponisten. Nur wenige Interpreten haben sich auf diese heikle Reise gewagt, die Vorliebe der meisten gilt Beethovens Riesenschaffen von sechzehn Streichquartetten, die lange Zeit als Gral dieser Musikgattung galten. Dabei bieten Schuberts Streichquartette, von denen nur die letzten vier wirklich Eingang auf die Konzertbühne oder auch Tonträger gefunden haben, eine ganz eigenständige, auf der Sensibilität eines jungen Mannes, den noch vor seinem 32. Geburtstag ein tragisches Schicksal ereilte, gründende musikalische „Reise“.

Schuberts fünfzehn Streichquartette können sich dem unvermeidlichen Vergleich mit Beethovens sechzehn Quartetten nicht entziehen, denn das beachtliche musikalische Erbe, das uns diese beiden Zeitgenossen hinterlassen haben, spricht Bände über die Entwicklung der Gattung um die damalige Jahrhundertwende. Es ist jedoch „ein unstatthafter Vergleich“, wie Loïc Rio betont, „denn Schubert komponierte seine letzten drei Streichquartette in einem Alter, in dem Beethoven gerade seinen ersten Quartett-Zyklus schrieb“. Die sehr unterschiedlichen Lebensbedingungen beider Komponisten führten nicht nur zu unterschiedlichen Auffassungen, sondern letztlich auch zu einer Spaltung der musikalischen



Sprache, der berühmten Schwelle zwischen Klassik und Romantik. Für Beethoven, der kurz vor der Komposition seines ersten Streichquartett-Zyklus im Alter von achtundzwanzig Jahren nach Wien kam, stand diese Gattung vor allem in der Tradition von Haydn und Mozart. Sie war aber auch ein Mittel, um die Unterstützung adeliger Gönner zu gewinnen, ein unverzichtbares Engagement in der Machtsphäre der Wiener Adelskreise. Durch die Codes dieser klassischen Gattung offenbarte Beethoven deren feinste Form, indem er den höchsten künstlerischen Ausdruck in eine Architektur einbrachte, die durch die formalen Säulen der klassischen Epoche definiert blieb. Schubert hingegen, dem die Eigenheiten des Mäzenatentums fremd waren, besaß eine seltene künstlerische Freiheit, die sich in seinen Werken manifestierte, welche er vor allem für sich selbst und seinen Freundeskreis schrieb.

Wenn Beethovens Vorbild auch einen großen Einfluss auf die Quartette seines jüngeren Wiener Kollegen ausübte, insbesondere auf die aus seiner Jugendzeit, so war es doch bei weitem nicht das einzige Stilmittel, dessen sich Schubert bediente. Auch die Welt der Oper trug ihren Teil dazu bei, und Schubert schöpfte schon in jungen Jahren aus diesem reichen Fundus, indem er auf seine ganz eigene Art und Weise die Schlüssel zum Tonsatz aus den ihm bekannten Werken entnahm: Glucks *Alceste*, Mozarts *Die Hochzeit des Figaro* sowie die Opern Rossinis, der vom Wiener Publikum wie kein anderer verehrt wurde. Aus ihren Ouvertüren gewann Schubert die Essenz einer einzigartigen, tonal flexibleren Architektur sowie die Kunst der orchestralen Erzählung, die er in punktierte Rhythmen, Fanfaren und dramatische Tremolofiguren umsetzte, sinfonische Merkmale, die man in seinen Quartetten findet. Schon in seinen Bühnenwerken nutzte der Komponist die Möglichkeiten der menschlichen Stimme, indem er allgegenwärtige und sich frei entwickelnde Melodien selbst die Narration des jeweiligen Werkes bestimmen ließ. Doch um die Kluft zwischen Beethovens und Schuberts Werken eingehender erkunden zu können, ist eine Rückbesinnung auf das Streichquartett als Gattung und deren Bedeutung für Schubert erforderlich. Während Beethoven auf den richtigen Moment wartete, um mit der Komposition seines op. 18 zu beginnen, hatte Schubert das Streichquartett schon immer als eine natürliche Erweiterung seines musikalischen Ausdrucks verstanden. Im Gegensatz zu Beethoven, für den das Quartett eine viel edlere Bestimmung besaß, sah Schubert, ebenso wie die Wiener Gesellschaft, in diesem Genre eine gesellige Musikpraxis, die ein einfaches Alltagsvergnügen bot. So komponierte er schon als Kind für die Liebhabermusiker in seiner

Familie und seine Kommilitonen am Wiener Stadtkonvikt eine Reihe von Ouvertüren sowie unterschiedlich langen Werken für eine Quartett- oder Quintettbesetzung. In diesem angesehenen Internat, in dem Schubert zwischen 1808 und 1813 während seiner Ausbildung zum Sängerknaben lebte, dirigierte der Komponist gelegentlich von der Violine aus das Orchester des Stadtkonvikts. Diese fundierte Kenntnis der Streichinstrumente und des Orchesters sollte sich später in seinen Kompositionen als ebenso bedeutsam erweisen wie die des Kunstliedes, auch wenn letzteres heutzutage allein die Quintessenz seiner musikalischen Sprache zu verkörpern scheint. Dem Musikwissenschaftler Martin Chusid zufolge stellte die Instrumentalmusik für Schubert jedoch ein wesentliches, seinem Schaffen für Vokalmusik vielleicht sogar vorausgehendes Element dar, denn bevor er 1814 seine ersten Liederzyklen niederschrieb, hatte er bereits nicht weniger als ein Dutzend Streichquartette vollendet!

Schuberts Streichquartett-Schaffen lässt sich in zwei Perioden unterteilen. Da sind zum einen die elf zwischen 1811 und 1816 entstandenen Werke, die verschollenen nicht mitgezählt, und zum anderen die letzten vier, zwischen 1820 und 1826 verfassten Quartette. François Kieffer sieht in dieser ersten Periode „eine Art naiven Glücks und der Spontaneität, voll großartiger Intuitionen. Man betritt da bereits einen Kosmos von ergreifender Ausdruckskraft, in welchem man einer humanistisch geprägten und höchst sensiblen Seele begegnet.“ Dies war auch eine Zeit großer Experimentierfreudigkeit, die nicht durch die Erwartungen von Gönnern oder Verlegern eingeschränkt wurde, was die Konzeption von Quartetten „in einer großen Vielfalt von Stilen ermöglichte, beeinflusst von den Komponisten, die er so sehr bewunderte, insbesondere Haydn, Mozart und Beethoven“, so Amaury Coeytaux. „Die Schubert'sche Textur, die so einzigartig ist, erscheint jedoch schon sehr früh, ebenso wie die sich wiederholenden Formen. Diese beiden Elemente sollten sich weiterentwickeln und riesige Ausmaße annehmen, so, als ob sie die Wirkung seiner ‚Botschaft‘ um ein Vielfaches verstärken wollten“, fügt er hinzu. Auch Loïc Rio betont die Bedeutung dieser frühen Werke: „Wir spürten, dass die Essenz von Schuberts Schaffen nicht nur in seinen letzten Meisterwerken zu finden ist. Die zu Unrecht vernachlässigten frühen Quartette haben ganz selbstverständlich Eingang in unsere Programme gefunden und überraschen uns immer wieder mit ihrer Frische und ihrem hohen Anspruch“.

Ab 1820 zeichnete sich ein unbestreitbarer stilistischer Wandel ab, der eine noch nie dagewesene Innerlichkeit hervorbrachte und zur Entstehung der späten Quartette führte, „die von den Kunstliedern inspiriert wurden und seinen unnachahmlichen Stil für immer prägen sollten“, wie François Kieffer erklärt. Wenn man in den frühen Quartetten bereits die aufkeimenden Züge erkennen kann, die laut Amaury Coeytaux „den berühmten Quartetten seiner Reifejahre eine noch ergreifendere Kraft verleihen“, so zeugen die vier, zwischen der Komposition des Quartetts Nr. 11 im Jahr 1816 und der des *Quartett-Satzes* 1820 liegenden Jahre von einer grundlegenden Entfaltung von Schuberts Tonsprache, eher einer Metamorphose als einem Stilbruch. Warum lag eine solch lange und ungewöhnliche Zeitspanne zwischen dem elften und zwölften Quartett? Der Komponist war jedoch nicht untätig oder in eine Schaffenskrise geraten, wie die Zahl der bedeutenden Werke belegt, die in dieser Zeit aus seiner Feder flossen: so etwa das sog. *Forellenquintett* für Klavier, Violine, Viola, Cello und Kontrabass D 667, eine Vielzahl von Klaviersonaten und zahlreiche Lieder. Aber Schubert umging das Streichquartett. Eine Erklärung könnte in Folgendem zu finden sein. Anlässlich einer Feier zu Ehren seines Lehrers Antonio Salieri schrieb Schubert am 16. Juni 1816 folgende Worte in sein Tagebuch: „Schön u. erquickend muß es dem Künstler seyn, seine Schüler um sich her versammelt zu sehen, wie jeder sich strebt, zu seiner Jubelfeyer das Beste zu liefern, in allen diesen Compositionen bloße Natur mit ihrem Ausdruck, frey aller Bizarrerie zu hören, welche bey den meisten Tonsetzern jetzt zu herrschen pflegt, u. einem unserer größten deutschen Künstler beynahe allein zu verdanken ist [...]“

Mit dieser Behauptung, die keinen Geringeren als Beethoven anprangert, distanzierte sich Schubert mehr denn je von seinem Idol. Ob es sich nun um die Auswirkungen des Übergangs von der napoleonischen Ära zum Biedermeier oder um das Ergebnis einer eher persönlichen Enttäuschung handelt, es scheint, dass das Streichquartett, das die emblematische Handschrift Beethovens trägt, vom jungen Komponisten kurz vor seinem zwanzigsten Geburtstag in Frage gestellt wurde.

Während dieser „Reifezeit“ kam es zu einer weiteren Unterbrechung, dieses Mal zwischen Dezember 1820 und Februar 1824. Nachdem er einen ersten Satz und vierzig Takte eines zweiten Satzes geschrieben hatte, stellte Schubert die Kompositionsarbeit an dem Werk,

das später als sein sog. *Quartett-Satz* bekannt werden sollte, ein, bevor er drei Jahre später zu dieser Gattung zurückkehrte und mit ungebremstem Eifer die Quartette „*Rosamunde*“ sowie „*Der Tod und das Mädchen*“ schrieb. 1822 kam es zu einer weiteren Krise, diese wurde verursacht durch eine schwere Erkrankung, die Schubert über ein Jahr lang gesundheitlich sehr einschränkte, während sein Lied *Der Erlkönig* für Aufsehen sorgte und ihm schließlich öffentliche Anerkennung einbrachte. Es war das Jahr der *h-Moll-Sinfonie*, die wie der *Quartett-Satz* unvollendet blieb, aber auch das Jahr einer neuen Verehrung Beethovens, die sich in einer etwas schwülstigen Widmung niederschlug: „Variationen / über ein französisches Lied für das / Piano-Forte auf vier Hände / verfasst, und dem / Hrn Ludwig van Beethoven / zugeeignet von seinem Verehrer und Bewunderer / Franz Schubert.“ Doch als die Krankheit in den ersten Monaten des Jahres 1824 zurückkehrte, war seine Verzweiflung tief. „Mit einem Wort, ich fühle mich als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt“, wie Schubert am 31. März 1824 an seinen Freund Leopold Kupelwieser schrieb. „*Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmermehr*, so kann ich jetzt wohl alle Tage sagen, denn jede Nacht, wenn ich schlafen geh', hoffe ich nicht mehr zu erwachen, und jeder Morgen kündigt mir neu den gestrigen Gram.“ Eine überwältigende Furcht für diesen jungen, erst siebenundzwanzigjährigen Menschen, der begreift, dass ihm sein Leben entzogen worden ist. Damit einher ging jedoch eine erstaunliche Willenskraft, die ihn anspornte, wie Schubert selbst schrieb: „Überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen.“

Schuberts letzte Quartette stehen am Beginn eines ganz anderen Klanguniversums, eines, das „ganz und gar sein eigenes ist und dem man sich nicht auf dieselbe Weise nähern kann wie einem Werk von Haydn oder Beethoven“, betont Laurent Marfaing. „Schuberts Dynamik-Vorgaben wie Akzente, Fortepiano oder Diminuendo haben wenig mit denen Beethovens gemein. Sie drücken eine Geste, eine Idee oder eine Klangfarbe aus, die einzigartig bei Schubert sind. Seine Musik erfordert ein sorgfältiges Studium und eine ebensolche Interpretation, um sicherzustellen, dass seine Intentionen nicht entstellt werden. Das Tragische ist in diesen letzten Werken ebenso ausgeprägt wie die Tatsache, dass sich die Fantasie hier frei entfalten kann. Die Form und die Sprache hingegen sind weitläufiger und ungewöhnlicher, sie verlassen die sicheren Ankerplätze der Tonalität und gehen andere Wege, deren Ziel sich im Hintergrund abzeichnet. Diese letzten Quartette sind in ihrer Innerlichkeit bewegend und finden ihren

Widerhall in den Worten von Novalis: „Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik.“ Eine Ära geht zu Ende, während eine andere, von Emotionen, Unfassbarem und Freiheit gekennzeichnete zum Leben erwacht. Schuberts Welt ist nicht mehr die Beethovens - sie verkörpert in jeder Hinsicht den Anbruch der Romantik.

## CD I HARMONIE

Von einer 1810 oder 1811 komponierten ersten Trilogie mit Streichquartetten ist wohl nur das ***Streichquartett Nr. 1 D 18*** erhalten geblieben. Seine größte Besonderheit liegt in der bemerkenswert flexiblen harmonischen Konzeption, denn es gibt keine gemeinsame Haupttonart, die die vier Sätze verbindet. Dieser Einfallsreichtum wird durch die langsame Einleitung des ersten Satzes unterstrichen, in der das Thema in c-Moll, d-Moll sowie g-Moll vorgestellt wird. Es folgen ein Menuetto in F-Dur, von sanfter Eleganz, dann ein Andante und ein abschließendes Presto, beide in B-Dur. Diese harmonische Freiheit wird zum Kern der tonalen Konzeption, ebenso wie die Anmut dieses ersten Werkes. Das Jahr 1813 war besonders fruchtbar und führte zur Entstehung von fünf Streichquartetten, darunter das mitreißende ***Streichquartett Nr. 4 in C-Dur D 46***. Das bereits im ersten Quartett angelegte dramatische Narrativ wird auch hier in der düsteren Einleitung des ersten Satzes deutlich, dessen gewundene Chromatik an den berühmten Beginn von Mozarts sog. „Dissonanzen“-Quartett erinnert. Während das musikalische Universum dieses Komponisten in der raffinierten Rhetorik des Andante con moto nie weit entfernt ist, schafft der gewitzte Einsatz der Chromatik im Menuett eine harmonische Geschmeidigkeit, die das Gegenteil zur Fröhlichkeit des Finales bildet. Das ***Streichquartett Nr. 13 in a-Moll D 804*** stellt den Höhepunkt eines einzigartigen harmonischen Entwicklungsprozesses dar, der die Eigenheiten von Schuberts Schaffen, wie etwa das Chiaroscuro, klare Übergänge und gesangliche Führung hervorhebt. Das einzige Quartett, das zu Lebzeiten Schuberts veröffentlicht wurde, bezieht seinen Beinamen aus der Schauspielmusik zu *Rosamunde, Prinzessin von Cypern* D 797, von der eines der Themen im zweiten Satz aufgegriffen wird. Nach einer Erstaufführung durch das Schuppanzigh-Quartett

schilderte Moritz von Schwind, ein Freund des Komponisten, seine Eindrücke: „Das Quartett von Schubert [...] ist im Ganzen sehr weich, aber von der Art, daß einem Melodie bleibt wie von Liedern, ganz Empfindung und ganz ausgesprochen.“ Das Werk steckt voll poetischer Bilder: ein Spinnrad zu Beginn des Allegro ma non troppo, die pastorale Umgebung des Andante, die Brise, die das Menuetto „durchweht“, sowie der derb-ländliche Tanz im Finale.

## CD II DIE KUNST DES GESANGS

Dieser zweite Teil, der drei Streichquartette aus der Zeit von 1812 bis 1813 vereint, ist eine Hommage an die glanzvolle Welt der Oper. Während das Presto, mit dem das 1812 geschriebene ***Streichquartett Nr. 2 in C-Dur D 32*** eröffnet wird, eine virtuose, der Oper entlehnte Erzählung liefert, berühren einen die eindringlich-stillen Passagen des Andante mit ihrer Tiefe und erinnern an die ergreifenden Arien Mozarts. Die letzten beiden Sätze, ein Menuetto und ein Allegro con spirito, sind dagegen in ihrer Brillanz orchestral inspiriert - das Finale soll sich wohl an Haydns Sinfonie Nr. 78 orientiert haben. Das Lyrische in diesem Werk entsteht jedoch durch dessen strukturelle Klarheit, bei der die horizontalen und vertikalen Achsen gleich bedeutsam sind. Während die raffinierte Schreibweise des ***Streichquartetts Nr. 10 in Es-Dur D 87*** auf ein späteres Kompositionsdatum schließen lässt, stammt das Werk zusammen mit dem ***Streichquartett Nr. 6 in D-Dur D 74*** aus der 1813 entstandenen Serie von fünf Quartetten. Der erst sechzehnjährige Schubert offenbart in diesen beiden Quartetten seine bemerkenswerte Beherrschung des Liedgesangs, der die Werke mit sanftem Zauber erfüllt. Ein heiteres Szenarium bietet das D-Dur-Quartett, in dem sich rustikale Züge mit der unwiderstehlichen Vitalität des Allegro ma non troppo mischen. Ein wahres Lehrstück in Lyrischem, mit seinen wiegenden Rhythmen im Andante und der Gestaltung des Menuettos bis hin zum lebhaften Finale. Adel und Gefühl wiederum durchdringen das zehnte Streichquartett, das an der Schnittstelle zwischen Oper und Lied angesiedelt ist. Die Erhabenheit des Adagios ist zutiefst ergreifend, ebenso wie die Brillanz des Finales, in dem jeder dieser vier Sätze eine Erzählung entfaltet, in dem das Gesangliche allgegenwärtig ist.

### CD III DER GEIST DER KLASSIK

Eine Huldigung an die Klassik stellen die in der dritten CD eingespielten Streichquartette dar, die 1813, 1814 bzw. 1816 entstanden und sich durch harmonische Klarheit, durchdachte Struktur sowie die Verwendung prägnant-kurzer Motive nach dem Vorbild Haydns und Beethovens auszeichnen. Schubert, der rhythmische Flexibilität und tonale Mehrdeutigkeit so sehr liebte, eröffnet sein ***Streichquartett Nr. 3 in B-Dur D 36*** mit einem Thema, das eines Haydn würdig ist - edel, ausgewogen und mit absolut sparsamem Tonsatz. Das Werk demonstriert Schuberts thematische Meisterschaft innerhalb der klassischen Codes, indem es einen ersten Satz liefert, der vollständig auf dem Eröffnungsmotiv basiert, eine Vorgehensweise, die der Komponist auch den anderen Sätzen angedeihen lässt. Das Beethoven'sche Drama ist in den Akkorden des ersten Satzes des ***Streichquartetts Nr. 8 in B-Dur D 112*** und im Spiel der Kontraste in seinem unwiderstehlich spitzbübischen Finale spürbar. Das Andante sostenuto mit seinen düsteren Tönen und gequälten Schreien lässt die Atmosphäre erahnen, die sich über die späten Quartette legen sollte. Wenn sich Schubert von den „Bizzarrieren“, die er bei Beethoven anprangerte, distanzieren wollte, scheint sein ***Streichquartett Nr. 11 in E-Dur D 353***, das im selben Jahr entstand, in dem er mit dem Beethoven'schen Stil brach, das beizubehalten, was Schubert an seinem Kollegen bewundert haben soll - eine orchestrale Klangpalette, die Noblesse der Themen sowie die strukturelle Kohärenz. Doch wie um seine Haltung zu unterstreichen, stehen die vier Sätze für eine große Nüchternheit, die jede Art von übertriebener oder kühner Geste ablehnt, die man in Beethovens Musik finden könnte. Mit seiner ausdrucksstarken Tonsprache kündigt dieses Streichquartett den Beginn von Schuberts künstlerischer Reife an, in der sich der Komponist endlich von Beethovens Schatten befreit und nun sein eigenes musikalisches Universum entwickelt.

## CD IV GEMÜTSZUSTÄNDE

Ein Jahrzehnt liegt zwischen dem 1813 entstandenen ***Streichquartett Nr. 5 in B-Dur D 68*** und dem ältesten, dem 1824 komponierten ***Streichquartett Nr. 14 in d-Moll D 810***, bekannt unter dem Titel ***Der Tod und das Mädchen***. Benannt ist es nach dem Thema des zweiten Satzes, das Schubert einem Lied entnommen hat, das er 1817 mit demselben Titel versah. Nichtsdestotrotz gibt es faszinierende Ähnlichkeiten in der Ästhetik dieser beiden Werke, die jeweils eine dramatische Kraft in sich tragen, aus der ein breites Spektrum an Gefühlen hervorbricht. Das Streichquartett Nr. 5, von dem nur zwei Sätze erhalten sind, gibt einen Vorgeschmack auf die Intensität des d-Moll-Quartetts; beide beginnen jeweils mit kraftvollen, stark akzentuierten Themen. Trägt das Quartett Nr. 5 noch die Handschrift Mozarts, so gehört das Streichquartett Nr. 14 dann ganz der Welt Schuberts an, in der die seit seiner Jugend entwickelten persönlichen Schaffenselemente ihren musikalischen Höhepunkt erreichen. „Bruder, das ist gar nichts, geschweige denn: Halte dich an deine Lieder“, soll Schuppanzigh nach einer privaten Aufführung des Werkes zu Schubert gesagt haben.

Seine Worte zeigen, wie sehr diese Kompositionen mit den Gepflogenheiten der damaligen Zeit brechen, indem sie sich in extreme Konfrontationen von Wut und Intimität, Leidenschaft und Zartheit, Trauer und Freude hineinwagen, die seine Zeitgenossen sehr beunruhigten. Denn was in diesem Werk schockiert, ist kaum die Gegensätzlichkeit an sich, sondern die Art und Weise, wie Schubert hier sein Innerstes offenbar, mit einer erschütternden Offenheit, welche die Qualen des ersten Satzes und das Pathos des zweiten Satzes nährt und zu einem aufheiternden Schluss führt. Das 1815 komponierte ***Streichquartett Nr. 9 in g-Moll, D 173*** zeigt von der ersten Phrase an die gleiche offensichtliche Intensität, obwohl sein Genie in der harmonischen Erfindungsgabe des Komponisten liegt. Während das herkömmliche Tonschema die Grundtonart als wichtigstes Element vorgibt, stellt Schubert dieses Konzept auf den Kopf, indem er die Reprise des ersten Satzes in B-Dur statt in der Grundtonart g-Moll ansetzt. Das ist zwar typisch für Schubert, aber dennoch eine ungewöhnliche Vorgehensweise, welche auf harmonische Instabilität setzt, um die unendlichen Nuancen der Seele zu veranschaulichen.



Das so charakteristische Schubert'sche „Schattenspiel“ wird gern mit den späteren Werken in Verbindung gebracht, hingegen offenbart der Chiaroscuro-Auftakt des zwischen 1811 und 1812 entstandenen ***Streichquartetts Nr. 7 in D-Dur D 94*** die Grundgedanken, die Schubert sein Leben lang begleiten sollten. Die ergreifende, von Melancholie und Licht durchdrungene Lyrik des Allegros verdeutlicht das, was gemeinhin als Essenz seiner Tonsprache gilt - eine exquisite Mischung aus stets wechselnden Gefühlen, die ebenso flüchtig wie paradox sind. Das ***Streichquartett Nr. 12 in c-Moll D 703***, das Schubert im Dezember 1820 begann, jedoch nach dem 41. Takt des zweiten Satzes unvollendet liegen ließ, treibt den Kontrastgedanken noch weiter, hin zu einer noch nie dagewesenen Wucht. Schubert erlebte angesichts des Misserfolgs seiner Oper *Die Zwillingsbrüder* und einer erfolglosen Inszenierung ein schwieriges Jahr. Seine Frustration entlud sich in der Erregung der Tremolofiguration, mit der der sog. *Quartett-Satz D 703* eröffnet, wie dieser einzelne, abgeschlossene Satz, der dennoch einen eigenständigen Kosmos darstellt, bezeichnet wird. In diesem intimen Bekenntnis, in dem Heiteres mit Beklommenheit ringt, kommen endlich die Charakteristika von Schuberts spätem Stil zum Ausdruck. Doch nichts kann den atemberaubenden Umfang des ***Streichquartetts Nr. 15 in G-Dur D 887***, seines letzten Meisterwerks in dieser Musikgattung, vorwegnehmen. Es ist ein vor explosiver Kraft bebendes, erschütterndes, einer unbändigen Wucht entspringendes Werk, welche ihm ein sinfonisches Ausmaß verleiht und alle Charakteristika von Schuberts Tonsatz in erhabener Weise zusammenführt. Ein monumentales Werk, das auf den gegensätzlichen Polen Dur und Moll errichtet wurde. Die Eröffnungsakkorde sind von einer schwindelerregenden Spannung erfüllt, die sich in den Tremolos und dem prophetischen Gesang der Violine und des Cellos niederschlägt. Am Ende des ersten Satzes wird ein flüchtiger Sieg errungen, kurz bevor der zweite Satz einen in finstere Abgründe stürzt, die von verzweifelten Schreien durchdrungen sind. Das ätherische Scherzo vermag die ungeheure Melancholie des Werks nicht zu vertreiben, während das Finale einen erbitterten Kampf zwischen Dur und Moll bietet, bei dem das Ambivalente bis zum Ende nachklingt. Hat Schubert das Werk in nur knapp elf

Tagen niedergeschrieben, wie die Datumsangaben auf dem Autographen (20. Juni 1826 & 30. Juni 1826) vermuten lassen? Oder stammt das Werk aus dem Jahr 1824, dem Jahr seines großen sinfonischen Projekts? Wie auch immer die Antwort ausfallen mag, Schuberts letztes Streichquartett stellt den Höhepunkt der Gedankenwelt eines herausragenden Geistes dar, der hier mit seiner Vorstellungskraft ein regelrechtes Vermächtnis seiner Kunst geschaffen hat.

**Melissa Khong**

*Übersetzung aus dem Englischen: Hilla Maria Heintz*

## MODIGLIANI-QUARTETT

Das **Modigliani-Quartett** wurde 2003 gegründet und hat sich seitdem als eines der gefragtesten Streichquartette unserer Zeit etabliert, das regelmäßig bei großen internationalen Konzertreihen und in renommierten Konzertsälen auf der ganzen Welt zu Gast ist.

Das Modigliani-Quartett tritt jedes Jahr in den Vereinigten Staaten und Asien sowie auf zahlreichen europäischen Tourneen in Erscheinung, unter anderem in der Wigmore Hall, der Philharmonie de Paris, dem Théâtre des Champs Élysées, der Berliner Philharmonie, dem Wiener Konzerthaus, der St. Petersburger Philharmonie sowie der Hamburger Elbphilharmonie. Nach der Wiederbelebung der Rencontres Musicales d'Evian 2014, deren künstlerische Leitung es acht Jahre lang verantwortete, hat das Modigliani-Quartett 2020 die künstlerische Leitung des Streichquartett-Festivals „Quatuors à Bordeaux“ sowie der renommierten „The Bordeaux International String Quartet Competition“ übernommen. Jedes Jahr lädt das Modigliani-Quartett die renommiertesten Streichquartette und Kammermusikensembles zum dortigen Festival „Vibre!“ ein. Die Weitergabe ihres künstlerischen Wissens an die jüngeren Musikergenerationen – eine Aufgabe, die im Mittelpunkt der Tätigkeit des Modigliani-Quartetts steht – findet hier bei Meisterkursen und Musik-Workshops einen idealen Rahmen. Im Jahr 2011 riefen die Mitglieder des Modigliani-Quartetts das Festival Saint-Paul de Vence sowie das Kammermusikfestival in Arcachon ins Leben.

Das Modigliani-Quartett setzt seine langjährige erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem Label Mirare fort. Seine fünfzehn Einspielungen bisher zeugen vom umfassenden Repertoire des Ensembles (Schubert, Mozart, Haydn, Mendelssohn, Bartók u. a.) und wurden in Frankreich und im Ausland mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet (Chocs de Classica, Diapason d'or...).

Das Modigliani-Quartett hat bisher auch zahlreiche zeitgenössische Werke aufgeführt sowie weitere in Auftrag gegeben, so etwa bei Marc-Antony Turnage, Philippe Hersant, Pēteris Vasks, Kaija Saariaho und Jewgenij Kissin.

Nur ein Jahr nach der Gründung ihres Ensembles erhielten die Mitglieder des Modigliani-Quartetts drei erste Preise bei den Internationalen Wettbewerben in Eindhoven (2004), Vittorio Rimbotti in Florenz (2005) sowie den prestigeträchtigen Young Concert Artists Auditions in New York (2006). Nach dem Studium beim Ysaÿe-Quartett und Meisterkursen bei Walter Levin sowie György Kurtág wurde das Modigliani-Quartett eingeladen, sich beim Artemis Quartett an der Berliner Universität der Künste weiterzubilden.

Besonders am Herzen liegen dem Modigliani-Quartett kammermusikalische Begegnungen, bei denen enge Freundschaften entstanden sind, wie etwa mit Sabine Meyer, Renaud und Gautier Capuçon, Jean-Frédéric Neuburger, Beatrice Rana, Michel Dalberto, Fazıl Say, Augustin Dumay, Amihai Grosz, Gary Hoffman, Paul Meyer, Michel Portal sowie Daniel Müller-Schott u. a. Private Sponsoren unterstützen die Mitglieder des Modigliani-Quartetts sehr großzügig mit der Überlassung von vier herausragenden Streichinstrumenten aus dem italienischen Instrumentenbau:

**Amaury Coeytaux**, Violine von Giovanni Battista Guadagnini (1773)

**Loïc Rio**, Violine von Giovanni Battista Guadagnini (1780)

**Laurent Marfaing**, Viola von Luigi Mariani (1660)

**François Kieffer**, Violoncello von Matteo Goffriller (1706; „Ex-Warburg“)

*„Die gedankliche Begegnung mit einer geheimnisvollen Seele, die Entdeckung unaussprechlicher Tonfarben, die Bewunderung einer meisterhaften Klangrede, deren Ideen sich unaufhörlich weiterentwickeln und einen inspirieren - das ist eine ganz und gar eigene musikalische ‚Reise‘, die einen für sein Leben prägt. Die Einspielung des Oktetts vor zwei Jahren war nur der erste Baustein eines Projekts, das uns sehr am Herzen lag und das wir nun mit diesem umfassenden ‚Eintauchen‘ in Schuberts Welt endlich in Gänze verwirklicht sehen.“*

## Die Mitglieder des Modigliani-Quartetts



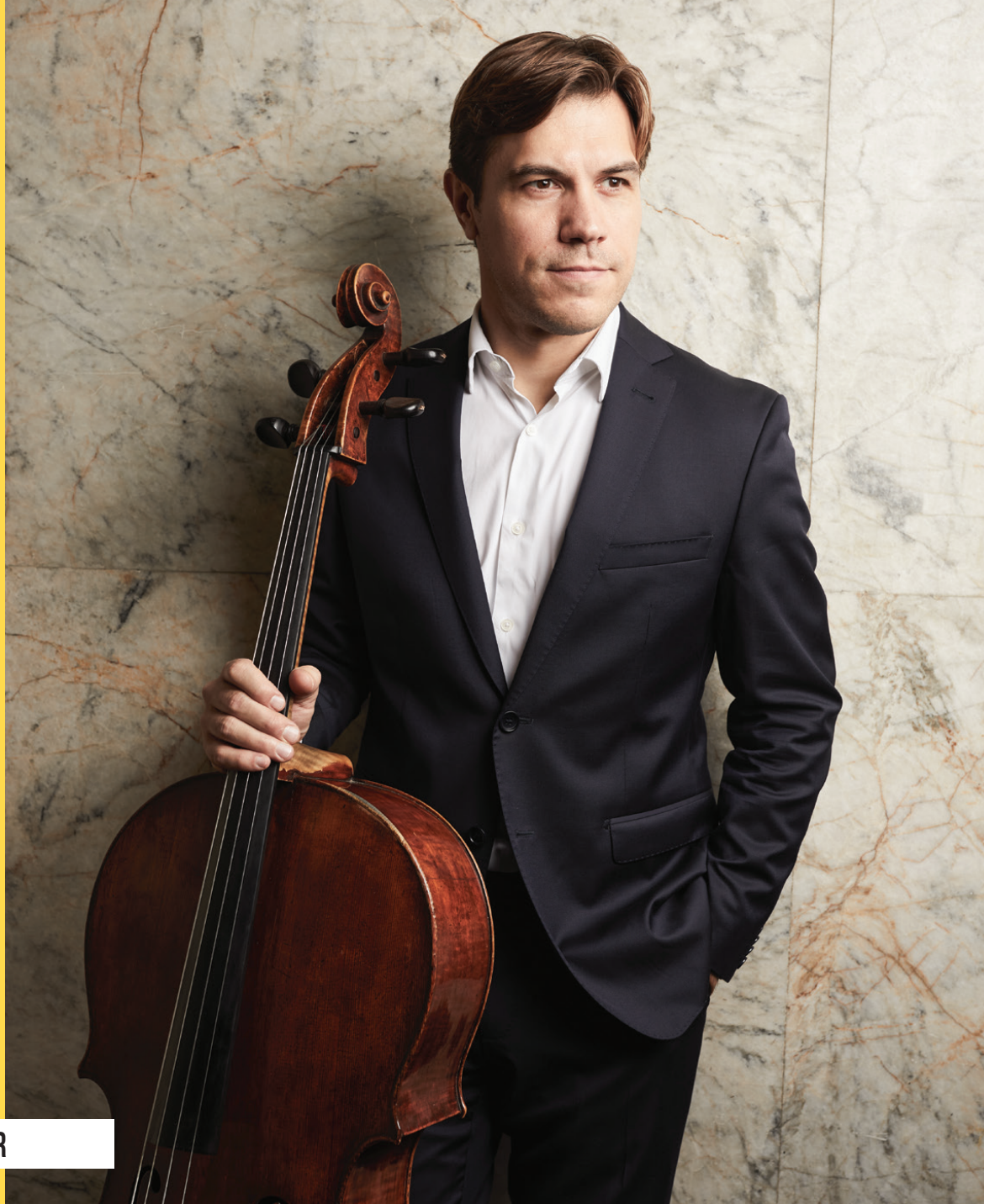
**LAURENT MARFAING**

---

Cet enregistrement est le fruit d'une coproduction entre Mirare et l'association des Amis du Quatuor Modigliani / Il a été réalisé au Reitstadel de Neumarkt (Allemagne) pour les quatuors n° 1, 2, 3, 5, 6 et 11 en février et mars 2021, au Théâtre-Auditorium de Poitiers (France) pour les quatuors n°4, 8, 9 et 10 en mai et octobre 2021 et à Salle de Musique de La Chaux-de-Fonds (Suisse) pour les quatuors n°12, 13, 14 et 15 en juin et septembre 2021 / Prise de son et direction artistique : Hugues Deschaux / Montage & mastering : Hugues Deschaux, assisté de Gauthier Simon Photos Quatuor Modigliani : Luc Braquet / Photo Hugues Deschaux : Jérémie Pontin / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin, Aline Pôté / Design : Jean-Michel Bouchet – LMW&R Réalisation digibox : saga-illico / Fabriqué par Sony DADC / © & © 2021 MIRARE, MIR588

[www.mirare.fr](http://www.mirare.fr)

---



**FRANÇOIS KIEFFER**



**HUGUES DESCHAUX**





**QUATUOR MODIGLIANI**

## LA CHAUX-DE-FONDS

La Chaux-de-Fonds offre à l'Europe une salle à l'acoustique hors du commun, inaugurée en 1955. Superbe écrin, elle révèle les bijoux de toutes les musiques : du classique au chant, du jazz au gospel. Elle est le prolongement de l'instrument, de la voix, de l'émotion.

Avec ses 1.200 places, elle constitue un espace privilégié de rencontre entre le public et les artistes. La chaleur de ses boiseries, du noyer, crée une atmosphère d'harmonie et de tranquillité. Le temps s'arrête. Le voyage peut commencer.

---

*In La-Chaux-de-Fonds, you will find one of Europe's finest music hall with extraordinary acoustics, which was inaugurated in 1955. A treasure which enhances the characteristic of each kind of music: from classical music to singing, from jazz to gospel. It is the continuation of instrument, of voice, of emotion.*

*With its 1.200 seats, it represents a privileged meeting place between the audience and the artists. The warmth of its walnut paneling creates an atmosphere of harmony and tranquility. Time will stop. The journey can begin.*



## THÉÂTRE AUDITORIUM DE POITIERS

En figure de proue du centre-ville, se situe le TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers, dont l'architecture est signée Joao Carrilho da Graça. Sa salle de théâtre de 720 places et son auditorium de 1020 places constituent deux outils d'excellence au service d'une programmation pluridisciplinaire qui fait une large place à toutes les musiques.

L'exceptionnelle acoustique de l'auditorium est désormais reconnue comme l'une des meilleures d'Europe. Depuis sa création, le TAP accueille une série d'enregistrements discographiques, réalisés par les orchestres associés (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées et Ars Nova), de prestigieux solistes et ensembles de musique de chambre, dont Anne Queffélec, Vanessa Wagner, Bertrand Chamayou, Jean Rondeau, Trio Wanderer, Quatuor Modigliani, Maude Gratton & Il Convito, Sébastien Daucé & l'Ensemble Correspondances, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste...

---

*The TAP - Theatre Auditorium of Poitiers has been designed by Joao Carrilho da Graça and is located like a figurehead of the city. Its 720 seats theatre hall and its 1020 seats auditorium allow it to feature the cultural season's programs of the Scène Nationale.*

*The Auditorium's exceptional acoustics are already known for being among the best in Europe. Since its creation, the Scène Nationale de Poitiers has been hosting a series of recordings by associated orchestras (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées and Ars Nova), as well as prestigious soloists and chamber music ensembles such as Anne Queffélec, Vanessa Wagner, Bertrand Chamayou, Jean Rondeau, Trio Wanderer, Quatuor Modigliani, Maude Gratton & Il Convito, Sébastien Daucé & l'Ensemble Correspondances, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste...*



## REITSTADEL NEUMARKT

*Le Manège historique de Neumarkt*

Pendant des siècles, le bâtiment construit par le comte palatin Frédéric II de Wittelsbach pour sa résidence (1521-1539) a servi d'arsenal. Le bâtiment ne prend le nom de « manège » (Reitstadel) qu'en 1850, lorsque les conscrits de la cavalerie légère y reçoivent leur formation équestre. En avril 1945, des bombardements alliés détruisent le Reitstadel jusqu'à ses fondations. Après de longues années de débats sur une démolition ou une reconstruction définitive, ce bâtiment vieux de 500 ans est reconstruit après 36 ans passés à l'état de ruine.

Après une phase de reconstruction de trois ans, le Reitstadel a reçu sa nouvelle vocation de centre culturel proposant une large offre de musique, de théâtre et d'expositions. C'est à l'initiative de l'association Neumarkter Konzertfreunde que des concerts s'y déroulent depuis 40 ans, apportant au Reitstadel sa réputation internationale de salle de concert intime (462 places assises) à l'acoustique et à la qualité exceptionnelles.

---

*The building erected in the Residenz by Wittelsbach Count Palatine Friedrich II (1521–1539) served as an armory for centuries. The building has only been called Reitstadel since 1850, when cavalry recruits received their riding training there. In April 1945 the Reitstadel was destroyed to the ground. After many years of discussions about a final demolition or reconstruction, the 500-year-old building relict was rebuilt after 36 years of “ruinous existence”.*

*After a three-year reconstruction phase, the historic Reitstadel was given its new purpose as a cultural center with a wide range of music, theater and exhibitions. In particular, the initiative of the Neumarkter Konzertfreunde eV, whose concerts have been held there for 40 years, helped the Reitstadel to gain its international reputation as an intimate concert hall (462 seats) with excellent acoustics and spatial quality.*



TAP  
THÉÂTRE  
AUDITORIUM  
POITIERS  
SCÈNE  
NATIONALE

TPR  
Théâtre populaire romand  
La Chaux-de-Fonds  
Centre neuchâtelois des arts vivants

CP  
la culture avec  
la copie privée

Adami

FESTIVAL  
La Grange  
de Meslay