

MIRARE TRAJIM



PHILIPPE BERNHARD *violon* • LOÏC RIO *violon*
LAURENT MARFAING *alto* • FRANÇOIS KIEFFER *violoncelle*

QUATUOR MODIGLIANI

Antonín Dvořák (1841-1904)

Quatuor à cordes n° 12 en fa majeur opus 96 "Américain"

1 Allegro ma non troppo	9'48
2 Lento	7'56
3 Molto vivace	3'54
4 Finale : vivace ma non troppo	5'00

Béla Bartók (1881- 1945)

Quatuor à cordes n° 2 en la mineur

5 Moderato	10'27
6 Allegro molto capriccioso	7'47
7 Lento	8'59

Ernő Dohnányi (1877-1960)

Quatuor à cordes n° 3 en la mineur opus 33

8 Allegro agitato e appassionato	11'06
9 Andante religioso con variazioni	9'57
10 Vivace giocoso	4'59

Durée totale : 80'

Enregistrement réalisé à La Salle Colonne en mars 2015 / Prise de son, direction artistique, montage : Hugues Deschaux / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet LMY&R Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Photos : Marie Staggat / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2015 MIRARE, MIR 269
www.mirare.fr

“Long est le temps de détresse dans la nuit du monde”
Martin Heidegger, *Pourquoi des poètes ?*



De l'adieu d'un monde à la conquête du nouveau. De l'attachement au folklore national à l'exploration de l'identité musicale d'un continent inconnu, les trois quatuors de ce programme regardent soit vers un passé aux ruines sublimes, soit vers un avenir aux paysages radieux et fertiles : ils questionnent l'utopie d'un genre qui ne cesse de fasciner les créateurs. Dvořák, en 1893, célèbre découverte et innocence retrouvées aux Etats-Unis alors que Bartók nous dit, depuis Budapest, que la nuit du monde étend ses ténèbres en 1915, laissant ses disciples égarés et désenchantés. Dohnányi, lui, dans l'action du grand siècle sur le sol américain, en 1926, se console et se protège, fanaux allumés vers les splendeurs d'un romantisme qu'il se refuse de quitter.

Il voyage de la vieille Europe vers le Nouveau Monde, du Danube au Mississippi ; d'une simple expédition pour le plaisir de la découverte à l'exil forcé, tel un refuge après la seconde guerre mondiale : le compositeur européen ne cache pas sa fascination pour le sol américain, terre d'accueil qui déclenche quelques partitions surprenantes, du romantisme panthéiste à la modernité radicale. D'une célèbre *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvořák exaltant les chants des Noirs américains et les grands espaces, à l'illustration

musicale de l'industrialisation, du bruit de la ville et des sirènes dans *Amériques* d'Edgard Varèse. De l'amour pudique de Ravel pour le jazz, avec un blues rapporté d'Harlem pour sa *Sonate pour violon et piano*, à l'enthousiasme de Korngold vers les musiques de cinéma aux cavalcades de cuivres, aux orchestrations aussi luxuriantes que sirupeuses ; les compositeurs trouvent sources d'inspiration aux Etats-Unis.

Le roi de la danse slave reçoit le 6 juin 1891 la missive suivante : « Accepteriez-vous position Directeur Conservatoire National de Musique de New York octobre 1892 ». Dvořák hésite beaucoup, prend conseil auprès de ses proches, consulte un avocat et finit par traverser l'Atlantique un jour lumineux de septembre. Si l'arrivée dans la ville trépidante subjugué d'abord le compositeur, si l'on connaît l'éclatant exemple de la fameuse symphonie, on sait aussi que Dvořák aime le village de Spillville dans l'Iowa où s'est établie sa famille pour savourer les beautés naturelles et la vie rustique. Dans l'émerveillement de cette nouvelle vie, en trois jours seulement, il compose les esquisses de son quatuor en fa majeur, en moins de deux semaines il offre une nouvelle partition à un genre qu'il n'avait plus abordé depuis 1881. « Les éléments américains de cette page se

retrouvent dans l'utilisation de la gamme pentatonique et l'accentuation des troisième et septième degrés de la gamme mineure dans le Lento, des procédés également caractéristiques de la musique blues. Le *Quatuor "Américain"*, comme on l'appellera bientôt, est joué en ce même mois de juin à Spillville par Dvořák lui-même au violon, accompagné par Kovařík père et ses deux enfants, Cécilie et Josef. Selon ce dernier, Dvořák ferait entendre le chant d'un oiseau local, probablement le tangara écarlate dans le troisième mouvement », précisent Alain Chotil et Eric Baude dans leur biographie du compositeur. L'œuvre témoigne surtout d'une joie de vivre, d'une plénitude, d'une douceur. Ultime partition heureuse avant la nostalgie, le mal du pays et le retour en Bohême, le *Quatuor "Américain"* quitte les thèmes slaves pour tourbillonner dans un finale digne de chansons de cow-boys, pour chanter, le temps du Lento, une mélodie simple, un chant de déploration, tendre et apaisé comme Dvořák savait les écrire. Sans se soucier des brumes wagnériennes, loin du symbolisme naissant, le compositeur offre une œuvre rayonnante et prouve qu'il maîtrise parfaitement le genre du quatuor à cordes auquel il donne un nouveau souffle. Il en écrira quatorze entre 1862 et 1895.

Ernő Dohnányi aussi aime les Amériques et leur folklore. Il a fui le pays natal, le nazisme, la seconde guerre mondiale qui a tué ses deux fils, le communisme d'après-guerre pour se réfugier

en Floride où il enseignera pendant dix ans, se passionnera pour le jazz, laissant une ultime partition orchestrale, *American Rhapsody*, basée sur les chansons populaires *On Top of Old Smokey* et *I Am a Poor, Wayfaring Stranger*. Avant de s'y installer définitivement en 1949, Dohnányi réalisa plusieurs séjours sur le sol américain, dont un en 1926 qui lui permit d'écrire son troisième et dernier quatuor à cordes. Loin de son folklore hongrois, mais sans pour autant céder à la facilité du populaire américain, tirant son langage aux limites du romantisme et du lyrisme, le quatuor fascine par son allure quasi rhapsodique, par sa dimension presque orchestrale. Avec un premier mouvement nerveux et emporté, un sublime thème et variations puis un mouvement final en forme de danse joyeuse, le troisième quatuor à cordes de Dohnányi, qui atteint presque la demi-heure de musique, se présente comme une parenthèse heureuse avant la composition de son opéra *Le Ténor* (1927) ; parenthèse aussi au cœur de sa lourde carrière de chef d'orchestre, de pédagogue et de pianiste virtuose. Interprète de la *Sonate* de Liszt dès ses années de conservatoire comme des trente-deux sonates de Beethoven, passionné par les studios d'enregistrement de l'Ohio (il laisse quelques Liszt magistraux), Dohnányi se distinguait également comme un ardent défenseur de ses contemporains – au risque d'écarter son œuvre, qui comporte pourtant de bien belles pages. De Bartók, par exemple, il sera le créateur, au piano, des *Trois Burlesques opus 8c*,

des *Quatre Nénies opus 9a*, et à l'orchestre des *Quatre Pièces pour orchestre op. 12*, de la suite *Le Prince de bois opus 13* ou de la suite extraite du *Mandarin merveilleux opus 19*.

Les affinités entre ces deux hommes sont électives : Bartók est aussi un excellent pianiste (et un interprète de la sonate de Liszt), compositeur et également passionné par le folklore national. A-t-il montré à Ernő Dohnányi, lors de leurs nombreux échanges, la partition de son deuxième quatuor à cordes ? Lui a-t-il fait part des angoisses que porte le monde en 1915 ? Comment pouvait-il prétendre à l'héritage d'un passé où nul ne peut trouver la lumière ? Alors qu'Ernst Bloch se lance dans la rédaction de *L'Esprit de l'Utopie*, s'élevant ainsi contre un univers qui a perdu le sens du Nous, de la communauté, que Ravel s'engage dans la Grande Guerre, que Debussy signe ses dernières partitions, que Proust fait publier *A la recherche du temps perdu*, que l'apocalypse ravage la vieille Europe, Bartók confie ses angoisses à son deuxième quatuor. Il questionne l'universalité avec quelques éléments arabes mêlés à son folklore hongrois sublimé, il ancre l'œuvre dans une tristesse aiguë encadrant l'unique mouvement rapide d'un Moderato presque statique, rongé par l'obsession d'un court motif thématique, et d'un Lento élégiaque et douloureux. Le romantisme est-il réellement fini, délaissé, oublié ou dépassé ? « N'errons-nous pas à travers un néant infini ? », c'est la question post-romantique que posait Nietzsche.

Aussi désorienté qu'il puisse être, Bartók ne donne pas de véritable réponse, il tourne avec un certain regret la page du dix-neuvième siècle mais ne croit pas encore aux forces modernes qui gorgeront ses œuvres à venir, tel *Le Mandarin merveilleux*.

Face aux désespoirs, dans les abîmes et ténèbres, chacun cherche un sentier, un sillon, pour renoncer au nihilisme nietzschéen prédit. Dvořák ne veut pas se priver des forces terrestres, des beautés de la nature, Dohnányi refuse la pression des modes et des diktats esthétiques, Bartók sonde la nuit ultime.

Le Quatuor Modigliani avait donné au disque quelques éclats romantiques, Schumann, Mendelssohn, Schubert, il nous avait habitués aux splendeurs classiques de Haydn, avait ouvert les portes du vingtième siècle avec Ravel et Debussy. Aujourd'hui, il nous mène en Europe centrale, entre les rives de la Moldau et du Danube, avec trois quatuors à cordes qui cherchent une place dans l'Histoire entre la fin du romantisme et la grande aventure moderne du vingtième siècle, confirmant ainsi les mots d'Heidegger à propos de Rilke et des poètes : « Toujours plane un chant sur leur terre délaissée. La parole du chanteur retient encore la trace du sacré. »

Rodolphe Bruneau-Boulmier

Pourquoi Modigliani ?

S'il a été longtemps naturel qu'un quatuor à cordes porte le nom de son premier violon, une conception plus démocratique de l'ensemble fit évoluer les manières. Au fil du temps, pour marquer leur identité, il parut opportun à certains de chercher un patronyme faisant appel à leur patrie d'origine ou à l'institution dans laquelle ils étaient nés. Le choix s'étendit à des noms de compositeurs, parfois même de luthiers ; à toutes les époques certains choisirent une appellation à consonance artistique, musicale ou poétique ; plus récemment on vit les goûts s'orienter vers le monde de la peinture, de la philosophie ou de la poésie. En 2003 au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, quatre étudiants, amis deux à deux de longue date, décident de fonder un quatuor à cordes. La visite de l'exposition que le Palais du Luxembourg consacre cette année là au peintre Amedeo Modigliani les enchante. La musicalité du nom de l'artiste mais plus encore la personnalité de son style, reconnaissable entre tous, les touchent au plus profond et les incitent à porter son nom. Cette singularité, qui fait le charme de son œuvre, les conforte dans l'idée qu'un quatuor se doit d'avoir une identité sonore. « Ton devoir réel est de sauver ton rêve », avait écrit le peintre. Avec le désir de tracer leur

propre voie par des choix personnels et sincères, les Modigliani en ont fait leur devise, comme pour aller au bout de leur idéal, celui de toucher leur public par une identité esthétique et sonore qui soit une signature.

Jean-Michel Molkhov¹

Philippe Bernhard joue un violon de Giovanni Battista Guadagnini de 1780.

Loïc Rio joue un violon d'Alessandro Gagliano de 1734.

Laurent Marfaing joue un alto de Luigi Mariani de 1660.

François Kieffer joue un violoncelle de Matteo Goffriller "ex-Warburg" de 1706.

1- Jean-Michel Molkhov est l'auteur d'un livre *Les Grands Violonistes du XX^e siècle* paru chez Buchet-Chastel (2011) disponible également en version numérique.

‘Long is the desolate time of the world’s night’
Martin Heidegger, *Why Poets?*



From the farewell to one world to the conquest of the New World, from the attachment to national folklore to the exploration of the musical identity of an unknown continent, the three quartets on this programme look either to a past of sublime ruins or to a future of radiant, fertile landscapes: they question the utopia of a genre that has never ceased to fascinate creative artists. Dvořák, in 1893, celebrates discovery and innocence regained in the United States, while Bartók tells us, from Budapest, that the darkness of the world’s night was spreading ever wider in 1915, leaving the disciples of art distraught and disillusioned. Dohnányi, at the beating heart of the twentieth century, on American soil in 1926, consoles and protects himself, training his spotlights on the splendours of a Romanticism he refused to renounce.

These Central European composers travelled from the Old World to the New, from the Danube to the Mississippi; from a trip for the simple pleasure of discovery to forced exile as refugees during or after the Second World War: they made no secret of their fascination for America, that land of welcome, which stimulated a number of surprising compositions, from pantheistic Romanticism to radical modernism. From Dvořák’s celebrated Symphony ‘From the New World’, exalting the

songs of the African-American community and the wide open spaces, to the musical illustration of industrialisation, the noise of the city and its sirens in the *Amériques* of Edgard Varèse; from Ravel’s discreet love of jazz, with a Blues imported from Harlem for his Violin Sonata, to Korngold’s enthusiasm for film music with its brassy cavalcades and its orchestrations as luxuriant as they were syrupy: composers found diverse sources of inspiration in the United States.

On 6 June 1891, the king of the Slavonic dance received the following telegram: ‘Would you accept position Director National Conservatory of Music New York October 1892’. Dvořák hesitated a great deal, took advice from those close to him, consulted a lawyer and finally set out to cross the Atlantic one bright September day. Although his arrival in the bustling city initially enthralled the composer, although we know the brilliant example of that famous symphony, we also know that Dvořák loved the village of Spillville in Iowa where his family spent their summers in order to enjoy the beauties of nature and a rustic existence. Filled with wonder at this new life, he sketched his Quartet in F major in the space of just three days, and in less than two weeks he had finished this new score in a genre he had not tackled since 1881. ‘The American elements of the work are to

be found in the use of the pentatonic scale and the accentuation of the third and seventh degrees of the minor scale in the Lento, devices also characteristic of the blues. The “American” Quartet, as it was soon to be known, was performed in Spillville in that same month of June with Dvořák himself on the violin, accompanied by [Jan] Kovařík senior and his two children, Cecilie and Josef. According to the last-named, Dvořák introduced the song of a local species of bird, probably the scarlet tanager, in the third movement’, as Alain Chotil and Eric Baude relate in their biography of the composer. The quartet bears witness above all to joie de vivre, fulfilment and gentleness. The composer’s last happy work before nostalgia and homesickness set in and he chose to return to Bohemia, the ‘American’ Quartet renounces Slavonic themes to offer a whirling finale that might serve as the tune of a cowboy song, and to sing, in the Lento, a simple melody, a calm and tender lament of the kind Dvořák was so skilled at writing. Unconcerned by Wagnerian mists, remote from the nascent symbolist movement, the composer presents us with a radiant work and proves his total mastery of the string quartet genre, to which he gave a new lease of life. In all, he wrote fourteen quartets between 1862 and 1895.

Ernő Dohnányi also loved the Americas and their folklore. He fled his homeland, Nazism, the Second World War that killed his two sons, and post-war communism to take refuge in Florida, where he taught for ten years and became interested in

American popular music, leaving a final orchestral work, *American Rhapsody*, based on the folksongs *On Top of Old Smokey* and *I am a poor wayfaring stranger*. Before settling there permanently in 1949, Dohnányi had made several earlier sojourns in the United States, including one in 1926 that gave him the opportunity to write his third and last string quartet. Far from the sources of Hungarian folklore, but without yielding to the blandishments of local American traditions, taking its language to the limits of Romanticism and lyricism, the quartet fascinates with its quasi-rhapsodic cut, its almost orchestral dimension. With a vigorous, impetuous first movement, a sublime theme and variations, then a finale in the form of a joyful dance, Dohnányi’s Third String Quartet, which lasts almost half an hour, appears as a felicitous parenthesis before the composition of his comic opera *Der Tenor* (1927); and a parenthesis, too, in the midst of his demanding career as a conductor, teacher and virtuoso pianist. Having performed the Liszt Sonata and the thirty-two sonatas of Beethoven from his conservatory years onwards, and made a number of accomplished recordings (he left several masterly Liszt interpretations), Dohnányi also distinguished himself as an ardent champion of his contemporaries – at the risk of neglecting his own output, even though it contains a number of fine works. For example, as a pianist he gave the premieres of Bartók’s Three Burlesques op.8c and Four Dirges op.9a, while he conducted the first performances of the Four Pieces for

Orchestra op.12, the Suite from *The Wooden Prince* op.13 and the Suite from *The Miraculous Mandarin* op.19.

The affinities between these two men were elective: Bartók was also an excellent pianist (and an interpreter of the Liszt Sonata), a composer, and a passionate enthusiast for national folklore. Did he ever show Dohnányi the score of his Second String Quartet during one of their numerous conversations? Did he share with him the anguish the world felt in 1915? How could he claim the heritage of the past when no one could find the light any longer? At a time when Ernst Bloch was writing *The Spirit of Utopia*, rising up against a world that had lost the sense of a 'We', of the community, when Ravel was enlisting in the Great War, when Debussy was composing his last works, when Proust was publishing *À la recherche du temps perdu*, when the apocalypse was ravaging the old Europe, Bartók poured his anxieties into his Second Quartet. He questioned the principle of universality by mingling some Arab elements with his sublime Hungarian folklore, and rooted the work in a mood of profound sadness, framing the only fast movement with an almost static Moderato, sapped by the obsession of a short thematic motif, and an elegiac, sorrowful Lento. Was Romanticism really finished, abandoned, forgotten or obsolete? 'Do we not stray as through infinite nothingness?': that was the post-Romantic question asked by Nietzsche. However disorientated he might be, Bartók does not really give an answer: he turns

the page of the nineteenth century with a certain regret, but does not yet believe in the modern forces that were to saturate his later works, such as *The Miraculous Mandarin*.

In the face of despair, in the abysses and the darkness, each of these composers seeks a path to follow, a furrow to plough, that will enable him to renounce the nihilism predicted by Nietzsche. Dvořák does not wish to deprive himself of the strength of the earth, the beauties of nature; Dohnányi refuses the pressure of fashions and aesthetic diktats; Bartók explores the ultimate night.

The Quatuor Modigliani has already given us on disc some outbursts of Romantic passion – Schumann, Mendelssohn, Schubert; it has steeped us in the Classical splendours of Haydn; it has opened the gates of the twentieth century with Ravel and Debussy. Today it takes us to central Europe, between the banks of the Vltava and the Danube, with three string quartets in search of a place in history between the end of Romanticism and the great modern adventure of the twentieth century, thus confirming Heidegger's words concerning Rilke and other poets: 'Song still lingers over their desolate land. The singer's words stay on the track of the sacred.'

Rodolphe Bruneau-Boulmier

Translation: Charles Johnston

Why ‘Modigliani’?

While it was long thought natural for a string quartet to bear the name of its leader, a more democratic conception of the ensemble came to change this custom. In the course of time, in order to mark out their identity, some groups decided it was appropriate to choose a name reflecting their homeland or the institution in which they had come into being. The choice extended to the names of composers, sometimes even instrument-makers; at all periods, some quartets chose an appellation with artistic, musical or poetic resonances; more recently, tastes have turned to the worlds of painting, philosophy, or poetry. In 2003, at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, four students, two pairs of longstanding mutual friends, decided to found a string quartet. They were enchanted by a visit to an exhibition held that year at the Palais du Luxembourg of works by the painter Amedeo Modigliani. The musicality of the artist’s name, and still more the immediately recognisable personality of his style, touched them deeply and prompted them to adopt his name. That unique character, which gives his oeuvre its appeal, confirmed their view that a quartet must have a sonic identity. ‘Your true duty is to save your dream’, the painter wrote. In their desire to trace

out their own path through personal and sincere interpretative choices, the Modigliani have made this their motto, as if to pursue to its logical conclusion their ideal of touching their audience with an aesthetic and sonic identity that serves as their signature.

Jean-Michel Molkhou¹

Philippe Bernhard plays a 1780 violin by Giovanni Battista Guadagnini.

Loïc Rio plays a 1734 violin by Alessandro Gagliano.

Laurent Marfaing plays a 1660 viola by Luigi Mariani.

François Kieffer plays a 1706 cello by Matteo Goffriller (former ‘Warburg’).

1- Jean-Michel Molkhou is the author of the study *Les Grands Violinistes du XX^e siècle* (The great violinists of the twentieth century), published by Buchet-Chastel in 2011 and also available as an e-book.

„Lang ist die dürftige Zeit der Weltnacht“
Martin Heidegger, „Wozu Dichter?“¹



Vom Abschied von einer Welt zur Eroberung der „Neuen Welt“, von der Bindung an nationale Folklore bis zur Erforschung der musikalischen Identität eines unbekanntes Kontinentes sind die meisten Stücke dieses Programms einer Vergangenheit mit erhabenen Ruinen zugewandt oder aber auch einer Zukunft mit blühenden und fruchtbaren Landschaften. Sie hinterfragen das Utopische einer Musikgattung, die die Musikschaffenden von jeher fasziniert. Dvořák feierte 1893 Entdeckung und wiedergefundene Unschuld in den USA, während Bartók von Budapest aus vermittelte, dass die „Weltnacht“ ihre Finsternis im Jahre 1915 immer weiter ausdehnte und die Jünger ihrer Kunst verloren und desillusioniert zurückließ. Mitten im Getriebe des 20. Jahrhunderts tröstete und schützte sich Ernst von Dohnányi (*ungar.* auch Dohnányi Ernő) 1926 auf amerikanischem Boden mit der Hinwendung zur Prachtentfaltung einer Romantik, die er nicht aufzugeben gewillt war.

Musikschaffende aus Mitteleuropa reisten damals aus der alten in die Neue Welt, von der

Donau zum Mississippi. Von einer einfachen Entdeckungstour nur zum Vergnügen bis hin zum Zwangsexil als Zufluchtsort für Flüchtlinge im Zweiten Weltkrieg: Die europäischen Komponisten konnten ihre Faszination für den amerikanischen Kontinent nicht verhehlen, für dieses gastliche Land, das das Entstehen einiger erstaunlicher Kompositionen beförderte, von pantheistischer Romantik bis hin zu radikaler Modernität. Von Dvořáks berühmter Sinfonie „Aus der Neuen Welt“, die die Musik der Afro-Amerikaner und die Weiten des amerikanischen Kontinentes zelebriert, bis zur musikalischen Darstellung der Industrialisierung, des Lärms der Stadt und dem Geheul ihrer Sirenen in Edgard Varèses „Amériques“, von Ravels vertraulicher Sympathie für den Jazz, mit einem für seine Sonate für Violine und Klavier aus Harlem importierten Blues, zu Korngolds Begeisterung für Filmmusik mit Blechbläserfanfaren und üppigen, aber auch etwas süßlichen Orchestrierungen: Die Komponisten fanden in den Vereinigten Staaten reichlich Inspirationsquellen.

Am 6. Juni 1891 erhielt der Komponist der

1- Martin Heidegger, „Wozu Dichter?“ (1946), in: *5 Holzwege* (1935-1946), Hrsg.: F.-W. von Herrmann 1977, 2. Auflage 2003, VI, 382 S. Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main 2003.

„Slawischen Tänze“ folgendes Telegramm: „Would you accept position Director National Conservatory of Music New York October 1892“ (Nehmen Sie die Berufung zum Direktor des National Conservatory of Music New York im Oktober 1892 an?). Dvořák zögerte lange, beriet sich mit seinen Familienangehörigen und Freunden, befragte einen Rechtsanwalt und kam nach der Atlantiküberquerung schließlich an einem strahlenden Septembertag in den USA an. Das Treiben in der geschäftigen Stadt begeisterte den Komponisten zunächst, wie man aus dem leuchtenden Vorbild der berühmten Symphonie ersieht, es ist aber auch bekannt, dass Dvořák das Dorf Spillville in Iowa sehr schätzte, in dem sich seine Familie über den Sommer niedergelassen hatte, um die Schönheit der Natur und das Landleben zu genießen. In der Hochstimmung angesichts dieses neuen Lebens entwarf er in nur drei Tagen die Skizzen für sein Streichquartett F-Dur op. 96, und in noch nicht einmal zwei Wochen vollendete er die neue Komposition in einer Gattung, mit der er sich seit 1881 nicht mehr beschäftigt hatte. „Die „amerikanischen“ Elemente dieses Werkes stecken in der, ebenfalls für den Blues charakteristischen, Verwendung der Pentatonik sowie der Betonung der III. und VII. Stufe der Molltonleiter im Lento. Das „Amerikanische Quartett“, wie es sehr bald genannt wurde, wurde im Juni 1893 in Spillville von Dvořák selbst an der Violine aufgeführt, begleitet von Josef Jan Kovařík sen. sowie

seinen beiden Kindern, Cecilie und Josef“, wie Alain Chotil und Eric Baude in ihrer Dvořák-Biografie berichten (liegt nicht auf Deutsch vor. Anm. d. Ü.). Sie fügen hinzu, dass Kovařík zufolge der Komponist sich im dritten Satz wohl durch den Gesang eines einheimischen Vogels (Scharlachtangara/*Piranga olivacea*) inspirieren ließ. Aber das Werk ist vor allem der musikalische Ausdruck von Lebensfreude, Erfüllung und Leichtigkeit. Das „Amerikanische Quartett“ ist das letzte wirklich frohe Werk vor dem Einsetzen des Heimwehs und der Rückkehr nach Böhmen; es vernachlässigt die slawischen Themen zugunsten eines wirbelnden, an Cowboysongs erinnernden Finales mit einer schlichten Melodie im Lento, einem sanften und ruhigen Klagelied, wie sie Dvořák zu schreiben vermochte. Unabhängig vom „Wagner-Nebel“ und von dem im Entstehen begriffenen Symbolismus schuf der Komponist hier ein strahlendes Werk und bewies damit, dass er die Gattung des Streichquartetts beherrschte, welcher er neuen Auftrieb gab. Er komponierte zwischen 1862 und 1895 vierzehn Quartette.

Ernst von Dohnányi war auch von Amerika und seiner Folklore begeistert. Er floh aus dem Heimatland und vor dem Nationalsozialismus, vor dem Zweiten Weltkrieg, in dem seine beiden Söhne umkamen, dann vor dem Kommunismus der Nachkriegszeit und fand Zuflucht in Florida, wo er zehn Jahre lang als Musikpädagoge wirkte; er begeisterte sich für den Jazz und hinterließ ein

letztes Orchesterwerk, „American Rhapsody“, welches auf den Folksongs „On Top of Old Smokey“ und „I Am a Poor Wayfaring Stranger“ beruht. Bevor er sich 1949 endgültig in den USA niederließ, verbrachte Dohnányi mehrere Aufenthalte auf amerikanischem Boden, u. a. im Jahr 1926; dieser inspirierte ihn zu seinem dritten und letzten Streichquartett. Weit von der heimischen Folklore entfernt, aber auch ohne nun einfach der amerikanischen Volksmusik zu „erliegen“, treibt das Quartett seine Tonsprache bis an die Grenzen der Romantik und des Lyrischen und fasziniert mit seinem quasi-rhapsodischen Charakter sowie durch seine fast orchestrale Dimension. Mit einem munterbewegten ersten Satz, einem fantastischen Thema mit Variationen sowie einem letzten, an einen freudigen Tanz erinnernden Satz erweist sich Dohnányis drittes Streichquartett, mit einer Aufführungszeit von fast einer halben Stunde, als ein glücklicher Einschub vor der Komposition seiner Oper „Der Tenor“ (1927); ein Intermezzo gleichfalls in seinem anstrengenden Berufsleben als Dirigent, Musikpädagoge und Klaviervirtuose. Dohnányi, der schon seit seiner Zeit als Student am Konservatorium die Liszt-Sonate sowie die zweiunddreißig Beethoven-Sonaten spielte, machte einige meisterhafte Einspielungen, so etwa mit Werken von Liszt; er tat sich auch als glühender Verteidiger seiner Zeitgenossen hervor – auch auf die Gefahr hin, dass sein eigenes Schaffen nicht gebührend beachtet wurde, dabei

enthält dieses einige wirklich wunderschöne Kompositionen. Er führte zum Beispiel am Klavier Bartóks „Drei Burlesken“ op. 8c, die „Vier Dirges“ op. 9a sowie mit dem Orchester die „Vier Stücke für Orchester“ op. 12, die Suite „Der hölzerne Prinz“ op. 13 oder die Suite aus „Der wunderbare Mandarin“ erstmals auf.

Zwischen beiden Komponisten bestand eine Art „Wahlverwandtschaft“. Bartók war auch ein ausgezeichnete Pianist (und Interpret der Liszt-Sonate), Komponist sowie auch begeisterter Verfechter und Anhänger der heimischen Volksmusik. Hat er Dohnányi bei ihren zahlreichen Begegnungen je die Partitur seines zweiten Streichquartetts gezeigt? Hat er mit ihm über die Befürchtungen gesprochen, die die Welt im Jahr 1915 bewegte? Wie konnte er sich auf das Erbe einer Vergangenheit berufen, in dem niemand mehr einen Lichtstrahl auszumachen vermochte? Während Ernst Bloch mit der Ausarbeitung seines „Geist der Utopie“ begann und sich so gegen eine Welt stellte, der das gemeinschaftliche Gefühl abhandengekommen war, während Ravel als Kriegsfreiwilliger in den Ersten Weltkrieg zog, und Debussy seine letzten Werke komponierte sowie Proust „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ veröffentlichte, zudem der Krieg das alte Europa verwüstete, vertraute Bartók seine Ängste seinem zweiten Streichquartett an. Er hinterfragte die Universalität, indem er einige arabische

Elemente mit veredelter ungarischer Folklore mischte; er verankerte das Werk in akuter Trauer und umrahmte den einzigen schnellen Satz mit einem fast statischen Moderato, welches von der Obsession eines kurzen thematischen Motives beherrscht wird, sowie einem elegischen und schmerzhaften Lento. Ist die Romantik wirklich aus und vorbei, vernachlässigt, vergessen oder überholt? „Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts?“, wie der post-romantische Nietzsche in „Die fröhliche Wissenschaft“ fragte. In seiner Desorientierung gab Bartók auch keine wirkliche Antwort, er wendete sich mit einem gewissen Bedauern vom 19. Jahrhundert ab, aber glaubte noch nicht an die modernen Kräfte, die seine späteren Werke reichlich füllen sollten, wie etwa in „Der wunderbare Mandarin“.

Jeder dieser mit der Verzweiflung, den Abgründen der menschlichen Natur und dem Finsteren konfrontierten Komponisten suchte einen gangbaren Ausweg aus dem von Nietzsche prophezeiten Nihilismus. Dvořák mochte sich nicht selbst der irdischen Kräfte berauben, Dohnányi sich nicht dem Diktat der Moden und ästhetischen Tendenzen beugen und Bartók widmete sich der Erkundung der allerletzten Nacht.

Das Modigliani-Quartett hat zuvor schon einige der großen romantischen Kompositionen

2- Ebd.

eingespielt, so etwa von Schumann, Mendelssohn und Schubert, es hat dem Hörer die betörende Schönheit der Haydn'schen Klassik vermittelt und zudem mit Ravel und Debussy auch die Pforten zum 20. Jahrhundert eröffnet. Heute führt es den Musikliebhaber nach Mitteleuropa, an die Gestade von Moldau und Donau, mit drei Streichquartetten, die einen Platz in der Musikgeschichte zwischen Spätromantik und dem großen Abenteuer der Moderne im 20. Jahrhundert suchen, sozusagen als Bestätigung von Heideggers Äußerung über Rilke und die Dichter im Allgemeinen: „Noch weilt Gesang über ihrem dürftigen Land. Das Wort des Sängers hält noch die Spur des Heiligen.“²

Rodolphe Bruneau-Boulmier

Übersetzung und Adaptation: Hilla Maria Heintz

Warum „Modigliani-Quartett“?

Lange Zeit war es üblich, einem Streichquartett den Namen seines Primarius zu geben, bis eine „demokratischere“ Sichtweise zu neuen Gepflogenheiten führte. Einige Quartette etwa wählten zur Unterstreichung ihrer Identität den Namen ihres Heimatlandes oder der Institution, an der das Quartett gegründet wurde. Die Wahl fiel auch auf Namen von Komponisten, bisweilen sogar auf Geigenbauer, immer aber war man bemüht, eine künstlerisch, musikalisch oder poetisch konnotierte Bezeichnung zu finden. In jüngerer Zeit wandte man sich in dieser Hinsicht eher Malerei, Philosophie und Poesie zu. 2003 beschlossen vier Studenten des Pariser Conservatoire National Supérieur de Musique, ein Streichquartett zu gründen. Der Besuch einer Ausstellung des Malers Amedeo Modigliani im Pariser Palais du Luxembourg gab schließlich den Ausschlag. Die Musikalität seines Namens, aber noch mehr die Aussagekraft seines einzigartigen Stils berührten die Musiker zutiefst und sie beschlossen, ihrem Quartett den Namen des Malers zu geben. Die den Zauber von Modiglianis Werken ausmachende Einzigartigkeit bestärkte sie in der Notwendigkeit einer klanglichen Identität für ein Streichquartett. „Deine wahre Aufgabe ist es, deinen Traum zu retten“, schrieb Modigliani. Mit dem Ansinnen, durch ganz eigene und unverfälschte musikalische Ausrichtungen ihren

persönlichen Weg aufzuzeigen, haben sich die vier Mitglieder des Modigliani-Quartettes diese Devise zu eigen gemacht, wie auch durch das Bestreben, ihr künstlerisches Ideal konsequent bis zum Ende zu verfolgen und den Zuhörer durch eine höchst eigene ästhetische und klangliche Identität zu berühren, quasi als Quartett-„Signatur“.

Jean-Michel Molkhou¹

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

Philippe Bernhard spielt eine Violine von Giovanni Battista Guadagnini, von 1780.

Loïc Rio spielt eine Violine von Alessandro Gagliano, von 1734.

Laurent Marfaing spielt eine Viola von Luigi Mariani, von 1660.

François Kieffer spielt auf einem Violoncello von Matteo Goffriller, („ex-Warburg“), von 1706.

1- Jean-Michel Molkhou ist Autor des 2011 bei dem französischen Verlag Buchet-Chastel erschienen und ebenfalls als E-Book erhältlichen Werkes „Les Grands Violonistes du XX^e siècle“. (Liegt nicht auf Deutsch vor. Anm. d. Ü.)