

SCHUMANN



QUATUOR MODIGLIANI

AMAURY COEYTAUX *violon* / LOIC RIO *violon*
LAURENT MARFAING *alto* / FRANÇOIS KIEFFER *violoncelle*

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Quatuor à cordes opus 41 n°1

- | | |
|---|------|
| 1. Introduzione. Andante espressivo – Allegro | 9'25 |
| 2. Scherzo. Presto – Intermezzo | 3'46 |
| 3. Adagio | 6'15 |
| 4. Presto | 6'26 |

Quatuor à cordes opus 41 n°2

- | | |
|-----------------------------|------|
| 5. Allegro vivace | 6'39 |
| 6. Andante quasi variazioni | 8'21 |
| 7. Scherzo – Presto | 3'01 |
| 8. Allegro molto vivace | 4'37 |

Quatuor à cordes opus 41 n°3

- | | |
|--|------|
| 9. Andante espressivo – Allegro molto moderato | 7'29 |
| 10. Assai agitato | 6'53 |
| 11. Adagio molto | 8'44 |
| 12. Finale. Allegro molto vivace | 7'01 |





La brève exploration du répertoire du quatuor à cordes par Robert Schumann peut sembler surprenante, voire impulsive tant ce domaine reste une tradition noble et vénérée. Ces trois quatuors, écrits en à peine deux mois, resteront les seuls achevés dans ce genre. Pourtant, l'équilibre suprême de cette formation a déjà inspiré Schumann au cours des années précédentes. Dès 1838, le compositeur évoquait une tentative d'écriture de trois quatuors, finalement abandonnée. Il confiait alors à Clara son ardent désir d'explorer ce nouveau genre car le piano, l'instrument avec lequel il avait établi sa réputation, devenait trop « étroit »¹ pour son champ de création. Les esquisses de deux autres quatuors en *ré* et *mi* bémol majeur, présentés fièrement comme « valant ceux de Haydn » par Schumann, verront le jour l'été 1839. Cette deuxième tentative restera pourtant également inachevée.

En effet, au même moment, l'artiste traverse un épisode douloureux dans sa vie privée. Éperdument amoureux de Clara, il subit une violente opposition du père de celle-ci, Friedrich Wieck, autrefois mentor et figure paternelle de Schumann. Les procédures judiciaires épuisantes et humiliantes qui opposent les deux hommes, se prolongeront pendant de longues années, ne cessant de le tourmenter. « Je n'arrive pas à composer », avoue-t-il à Clara, alors qu'il s'efforce de travailler sur ces deux quatuors inachevés. « Il me faudrait du temps et aussi la tranquillité d'esprit, ce

que je n'aurai pas de sitôt. »²

Lorsqu'il entreprend à nouveau l'écriture de ses quatuors, Schumann a déjà produit la plupart de ce que nous considérons comme ses plus splendides chefs-d'œuvre pour piano seul et pour chant et piano, dont *Carnaval* et *Dichterliebe* (*Les Amours du poète*). Sa première décennie de composition avait été dédiée presque exclusivement au piano et démontrait une maîtrise rare de l'unité thématique à travers l'utilisation de simples fragments, écriture typiquement schumannienne. Au cours de l'année 1840 (dit *Liederjahr*), la composition de *lieder*, genre délaissé jusque-là par Schumann, semble puiser son inspiration dans son union triomphante avec Clara. Nous ignorons ce qui a poussé Schumann à reprendre le quatuor à cordes après ses premières tentatives. Ses travaux sur la symphonie en 1841 l'ont-ils encouragé à aborder l'héritage intimidant des grandes formes ? La résolution des procédures judiciaires la même année lui a-t-elle permis d'aborder une période plus sereine ? Ses écrits sur le quatuor à cordes dans la revue *Neue Zeitschrift für Musik* dévoilent son envie de défendre ce genre suprême. Dans un article écrit à peine un mois précédant la naissance de l'opus 41, Schumann décrit les derniers quatuors de Beethoven comme « les débuts d'une nouvelle ère poétique »³, dont l'héritage exigeait une recherche de formes nouvelles plutôt que stéréotypées.

Après l'étude assidue du contrepoint et des quatuors

1 - Lettre à Clara du 18 mars 1838. Robert Schumann, *Jugendbriefe* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1886), p. 280.

2 - Lettre à Clara du 22 juin 1839. *Ibid.*, p. 304.

à cordes de Haydn, Mozart et Beethoven, Schumann commence des travaux préliminaires sur son propre cycle de trois quatuors à cordes, le 2 juin 1842. Son imagination et sa puissance créatrice sont en effervescence. Les idées naissantes du quatuor à venir se bousculent, tandis que le précédent est encore en cours d'écriture. Le 22 juillet 1842, la copie définitive du troisième quatuor s'achève. « Joie », écrit Schumann dans son agenda (*Haushaltbuch*). Les quatuors sont créés chez les Schumann, le 13 septembre, jour de l'anniversaire de Clara. Leur interprétation est menée par le violoniste Ferdinand David, ami fidèle de Schumann et Mendelssohn (qui lui dédiera son concerto pour violon en *mi* mineur). Enthousiaste et admirative, Clara écrit dans son journal intime : « Ce fut un immense plaisir pour moi ! Je n'ai rien à dire sur les quatuors si ce n'est qu'ils m'enchantent jusqu'au moindre détail. Tout y est nouveau, quoique clair et finement travaillé et toujours dans le vrai caractère du quatuor. »⁴

Le témoignage de Clara rejoint la vision idéale qu'avait Schumann pour le quatuor à cordes et souligne une avancée importante dans le processus créatif de ce dernier. Jusqu'en 1845, les œuvres de Schumann étaient entièrement imaginées depuis son piano, soumettant les règles de l'architecture musicale à une liberté d'invention. Bien que cette approche soit adaptée à l'esprit fantasque de ses pièces de caractère, les formes sonate de Schumann à cette époque manquaient de cohérence structurelle, exacerbées en outre par des transitions maladroites.

Les trois quatuors, également composés au piano, révèlent pourtant une conception architecturale déjà plus sophistiquée. La plupart des modifications, réalisées lors des concerts et des répétitions précédant la publication des parties séparées en 1843, virent la suppression des passages parfois excessifs et répétitifs, n'altérant en rien la structure. Harmoniquement basés sur les tonalités de *la* mineur et de *fa* majeur, les trois quatuors offrent un triptyque dont chaque mouvement adopte l'identité d'un portrait musical. Cette nouvelle conception de forme permet à Schumann d'exploiter pleinement ses capacités d'écriture tandis que l'élimination des transitions inutiles crée une concentration thématique clairement influencée par Haydn.

En effet, les échos de Haydn, Mozart, Beethoven et Mendelssohn, dédicataire à titre posthume de l'opus 41, ressurgissent. L'exemple le plus marquant est la ressemblance souvent citée entre les thèmes des mouvements lents de l'opus 41 n°1 et la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Cependant, nous n'y trouvons guère de citations directes, ni de formes stéréotypées, celles que Schumann estimait nuisibles à l'originalité de l'œuvre. Bien au contraire, il se tourne vers un modèle historique, héritage de la tradition allemande du quatuor à cordes afin d'exprimer de nouvelles idées. Pour Schumann, ce modèle s'inspire de la forme sonate des premiers mouvements de Haydn et Mozart, Beethoven et Mendelssohn laissant respectivement leurs empreintes esthétiques dans le langage méditatif des

3 - Robert Schumann, « Violinquartette », *Neue Zeitschrift für Musik*, 16, no 40 (1842), p. 159.

4 - Robert Schumann, *Tagebücher Band II*, ed. Eismann et Neuhaus (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1987), p. 245.

mouvements lents et l'écriture aérienne des scherzos. L'hommage au passé et la création des deux premiers quatuors émergent d'une aspiration commune. C'est ainsi que Schumann avait imaginé se servir partiellement de l'introduction du premier quatuor, achevée pendant l'écriture du deuxième, comme interlude entre ces deux œuvres. Les premiers mouvements, intimes, réjouissants et raffinés, s'appuient sur le modèle de Haydn et Mozart auquel Schumann ajoute des éléments de fugato, assimilés lors de ses études du contrepoint. L'évocation de Beethoven, quant à elle, résonne au sein des mouvements lents avec l'influence de la neuvième symphonie dans l'envolée lyrique du thème de l'*Adagio* (opus 41 n°1) et le reflet de la forme et de la tonalité de l'opus 127 dans les variations (opus 41 n°2). En revanche, le scherzo de l'opus 41 n°2 est une véritable étude sur la complexité rythmique, plus fidèle à la plume de Schumann. Les finales des deux quatuors reprennent le modèle classique où la simplicité tempérée des premiers mouvements cède à une brillance exaltante. C'est pourtant celle de l'opus 41 n°1 qui prépare le terrain de la continuité thématique. Elle réaffirme le rôle harmonique de *la* mineur, initialement éclipsée par l'exploration approfondie de *fa* majeur dans le premier mouvement, rétablissant ainsi l'équilibre entre ces tonalités pour la suite de l'opus. Deux éléments anticipant l'opus 41 n°3 y sont également introduits : la modulation vers *la* majeur et la quinte ascendante, qui sera transformée en soupir pensif dans l'ouverture de l'opus 41 n°3.

Le dernier quatuor du triptyque s'éloigne du

modèle des deux précédents et par conséquent de leur héritage. Tout d'abord, la modulation vers *la* majeur s'ouvre à de nouveaux centres harmoniques – *si* mineur (introduction lente de l'*Andante espressivo*), *fa* dièse mineur (*Assai agitato*), *ré* majeur (*Adagio molto*) et *mi* majeur (thèmes secondaires). Parmi ces mouvements, le chant spirituel et les phrases déclamées de l'*Adagio molto* rappellent le dernier Beethoven ; les autres mouvements sont décidément schumanniens dans leur sonorité romantique et leurs formes libérées. Dans le premier mouvement, l'apparition du poète Eusebius prête une ambiance nostalgique aux oscillations de mesure et de tempo, créant l'illusion d'une collection de portraits. Le *scherzo* est remplacé par une double variation, où chacune d'entre elles se manifeste telle un tableau, représentant parfois celui d'un passé désuet : un fugato dans la deuxième variation et une sicilienne dans la troisième. Enfin, le finale trépidant témoigne du génie de Schumann. Sa construction en mosaïque ressuscite l'esprit des thèmes du triptyque et le retour jubilatoire de *fa* majeur.

Les trois quatuors opus 41 constituent pour Schumann sa première pierre à l'édifice dans le domaine de la musique de chambre. La fusion de la tradition classique allemande, du contrepoint et de sa propre invention de formes marque l'avènement d'une fécondité créatrice d'où ses plus belles pages de musique de chambre découleront. Ainsi s'ouvre une nouvelle ère poétique.

Melissa Khong

L'HISTOIRE DU QUATUOR MODIGLIANI

2003 : CRÉATION DU QUATUOR
AU CONSERVATOIRE DE PARIS *



2003 : RECHERCHE D'UNE
SIGNATURE SONORE PER-
SONNELLE, À L'IMAGE DU
TRAIT DE MODIGLIANI



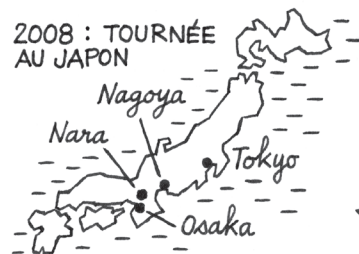
2005 :
1^{ER} CONCERT AU CONCERTGEBOUW
D'AMSTERDAM



2006 : 1^{ER} CONCERT AU CARNEGIE
HALL SUITE AU 1^{ER} PRIX DES
YOUNG CONCERT ARTISTS À
NEW YORK



2008 : TOURNÉE
AU JAPON



2008 :
GRAND PRIX DU DISQUE DE L'ACADÉMIE
CHARLES CROS



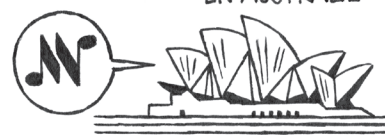
2010 : 4 GÉNÉREUX MÉCÈNES LEUR
CONFIENT 4 INSTRUMENTS ITALIENS
D'EXCEPTION DU 18^E SIÈCLE



2011 :
CRÉATION DU FESTIVAL DE
SAINT-PAUL DE VENCE



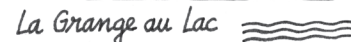
2011 : TOURNÉE
« MUSICA VIVA »
EN AUSTRALIE



2012 : NOMMÉ RISING STARS
PAR L'EUROPEAN CONCERT HALL
ORGANISATION



2014 :
IL PREND
LA DIRECTION
ARTISTIQUE DES
RENCONTRES
MUSICALES
D'EVIAN



2013 : 10 ANS DU QUATUOR,
GRANDE TOURNÉE ANNIVERSAIRE
AVEC SES AMIS MUSICIENS *



2015-2016 : RÉSIDENCE À
L'OJI HALL DE TOKYO



2016 :
AMAURY COEYTAUX DEVIENT
LE NOUVEAU 1^{ER} VIOLON



2017 : ENTRÉE
DANS L'AGENCE
LÉGENDAIRE DE
SONIA SIMMENAUER
EN MANAGEMENT
GÉNÉRAL



2017 : 1^{ER} QUATUOR À JOUER DANS
LA GRANDE SALLE DE LA
PHILHARMONIE DE L'ELBE



2017 : DÉBUTS À LA PHILHAR-
MONIE DE BERLIN ET RETOUR
AU CARNEGIE HALL



2018 :
MASTERCLASSES AU
CNSM DE PARIS



2018 : 1000 CONCERTS,
10 DISQUES, 30 PAYS VISITÉS
ET 300 000 SPECTATEURS
DEPUIS SES DÉBUTS





For a genre as noble and revered as the string quartet, one might consider Robert Schumann's swift excursion into these waters startling—impulsive, even. A set of three quartets, dashed off in a matter of two summer months, was Schumann's sole published offering in this genre. Yet, the string quartet and the lofty potential it represented had begun to stir a creative response in Schumann several years prior. In early 1838, Schumann mentioned three projected string quartets, ultimately abandoned, and confided in Clara his desire to embark on this new genre. The piano, upon which Schumann had built his reputation, was becoming "too narrow"¹ for his creative output. Yet another unfruitful attempt occurred in the summer of 1839, leaving behind opening fragments of two quartets in D and E-flat major, quartets that Schumann had proudly declared "as good as Haydn's."

At the time, Schumann was enduring a particularly agonizing episode in his personal life. His passionate yet arduous courtship of Clara suffered under the relentless opposition of her father, Friedrich Wieck, at one time a mentor and paternal figure to Schumann himself. "I am unable to compose," confessed Schumann to Clara, as he struggled to work on the two quartets. "Now I am lacking in time and inner peace—and the near future will bring neither."² Shortly after, the embittered parties launched into court proceedings over the next years, an exhausting

and humiliating torment for the composer.

By the time Schumann set to work on his quartets, he had already produced the majority of what most would consider his greatest masterpieces for the piano and the voice, including "Carnaval" and "Dichterliebe". For the first decade of his compositional career, Schumann wrote almost exclusively for the piano, demonstrating an unparalleled mastery of long-range motivic unity against a backdrop of fragmentary forms. The year 1840, widely known as the *Liederjahr*, brought not only blissful marital union for Robert and Clara but also an outpour of German song, a genre that Schumann had previously ignored but later embraced.

It is not clear what propelled Schumann to return to the string quartet after the previous unsuccessful attempts. His focus on the symphony in 1841 may have given him the courage to pursue large-scale forms with intimidating legacies. With the resolution of the court proceedings in the same year, Schumann was finally granted peace of mind, which brought with it artistic promise for the next decade. His writings on the string quartet in the *Neue Zeitschrift für Musik* unveiled a growing eagerness to see this noble form nurtured. In an elucidating article written barely a month before the birth of the Op. 41 set, Schumann describes the late quartets of Beethoven as the "beginnings of a new poetic era,"³

1 - Letter to Clara dated March 18, 1838. Robert Schumann, *Jugendbriefe* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1886), p. 280.

2 - Letter to Clara dated June 22, 1839. *Ibid.*, 304.

whose continuity demanded a pursuit of new rather than stereotypical forms.

Following an industrious study of counterpoint and the string quartets of Haydn, Mozart and Beethoven, Schumann began preliminary work on his own set of three string quartets on June 2, 1842. What followed could only be described as a heady rush of creative energy as Schumann launched seamlessly into each work, with ideas for the next already taking nascent form even while the previous was still being written. By July 22, 1842, the fair copy of the third quartet was completed. “Joy”, wrote Schumann in his household journal (*Haushaltbuch*). The quartets were first performed in the Schumanns’ home on Clara’s birthday, September 13, led by the violinist Ferdinand David, a trusted confidant of Schumann and Mendelssohn and, in 1845, the dedicatee of the latter’s violin concerto in E minor. Clara’s diary entry brimmed with rapture and admiration: “It was an immense delight for me! I can say nothing about the quartets, except that they filled me with bliss down to the smallest detail. Everything is new, yet clear and finely crafted, and always in true quartet style.”⁴ Clara’s testimony echoes Schumann’s ideal vision of the string quartet genre and underscores a significant triumph in his creative process. Up to 1845, Schumann composed primarily at the piano, working out the pillars of musical architecture in spontaneous throes of inspiration. While this approach was well-suited to the improvisatory nature of his character pieces, Schumann’s essays in sonata form during

the early years were plagued with problematic transitions and patchwork construction. The Op. 41 string quartets, although still composed at the piano, demonstrate a more sophisticated handling of formal principles. Most revisions, likely made with the help of performances and rehearsals preceding the publications of the parts in 1843, were minor and served to eliminate passages Schumann deemed excessive and repetitive. United by overarching tonal centers of A minor and F major, the three quartets form a triptych cycle in which each individual movement reads as a musical portrait. This novel conception of form allowed Schumann to exploit his compositional strengths, while the removal of unnecessary passages created an admirable thematic economy clearly influenced by Haydn.

Indeed, echoes of Haydn, Mozart, late Beethoven, and more contemporaneously, Mendelssohn (the posthumous dedicatee of the Op. 41 set), surface in these quartets. Of the most apparent is the oft-cited similarity between the themes of the slow movements of Op. 41, no. 1 and Beethoven’s Ninth symphony. However, direct quotations, which Schumann felt were injurious to a work’s originality, are virtually non-existent, as are the stereotypical forms Schumann had cautioned against. Instead, he turned to the German string quartet tradition as a historical template for new ideas. For Schumann, this template involved a first-movement construction resembling the sonata forms of Haydn and Mozart. Beethoven and Mendelssohn leave their footprints in tone and

3 - Schumann, “Violinquartette,” *Neue Zeitschrift für Musik* 16, no. 40 (May 1842): 159.

4 - Schumann, *Tagebücher Band II*, ed. Eismann and Neuhaus (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1987), 245.

style—respectively, meditative expressiveness in the slow sections and gossamer string writing in the scherzos.

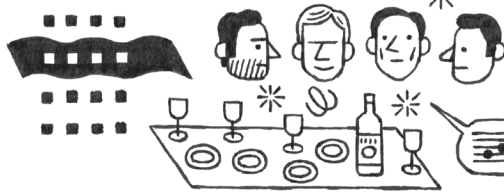
The first two quartets share the greatest debt to their predecessors. The similarities between the two are not surprising, for the composition of these quartets overlapped by several days. Moreover, manuscripts indicate that the *Introduzione* to Op. 41 No. 1, written while the second quartet was being completed, was intended to be partially recalled as a bridge between the two quartets. The concise first movements, intimate, joyful, and always refined, draw upon the Haydn and Mozart model while incorporating fugato elements absorbed from Schumann's study of counterpoint. Beethoven's legacy pervades the slow movements—his Ninth symphony, as mentioned, in the soaring theme of Op. 41 No. 1 and the Op. 127 string quartet, mirrored in form, key, and meter of the Op. 41 No. 2 variations. On the other hand, the scherzo of Op. 41 No. 2 is a true study in rhythmic complexity, more in line with Schumann's language. The Classical model, now imbued with exhilarating brilliance, abounds once more in the closing movements of the two quartets, but it is the finale of Op. 41 No. 1 that sets the groundwork for thematic continuity. The key of A minor, initially offset by the extensive use of F major in the first movement, is reaffirmed, thus balancing the duality of A and F for the rest of the Op. 41 set. Two important elements in anticipation of Op. 41 No. 3 are also introduced: the shift to A major and the leap of the fifth, later transformed into the pensive sigh that opens Op. 41 No. 3.

The final quartet of the set breaks away from the previous two works and their lineage. First, the harmonic shift to A major opens a new plane of tonal centers—B minor (slow introduction), F-sharp minor (*Assai agitato*), D major (*Adagio molto*), and E major (secondary themes). Of the movements, the *Adagio molto*, in its oratorical exploration of hymn-like and declamatory passages, is undeniably late-Beethovenian. The other movements begin to take on their own notions of form and romantic timbre in a decidedly Schumannian way. Eusebius emerges in the wistful first movement, an illusion of miniatures with its oscillating metric and tempo changes. Then, in the place of the scherzo, a double variation unfolds as a collection of tableaux, sometimes that of an antiquated past—a fugato in the second variation and a *siciliano* in the third. The stamping, exuberant finale embodies the epitome of Schumann's genius in its mosaic interweaving of thematic material from across the triptych and the jubilant return of F major. The Op. 41 set represents a pioneering foothold in the realm of chamber music for Schumann. Its successful amalgamation of Classical German tradition, counterpoint, and Schumann's own inventive use of fragments heralds a wave of creative productivity, from which would be born his most beautiful chamber works. Behold, indeed, a new poetic era.

Melissa Khong

THE MODIGLIANI QUARTET STORY

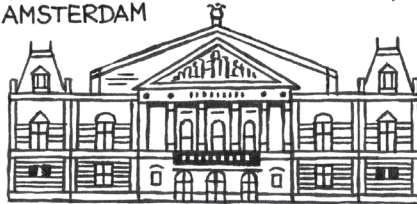
2003 : FOUNDING OF THE QUARTET AT THE PARIS CONSERVATORY



2003 : IN SEARCH OF A HALL-MARK SOUND INSPIRED BY THE BRUSH OF AMEDEO MODIGLIANI



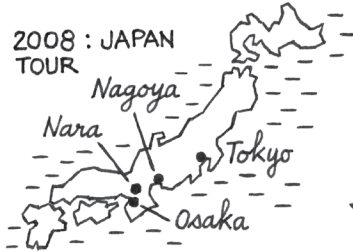
2005 : 1ST CONCERT IN CONCERTGEBOUW, AMSTERDAM



2006 : 1ST CONCERT IN CARNEGIE HALL AFTER WINNING 1ST PRIZE AT THE YOUNG CONCERT ARTISTS AUDITION



2008 : JAPAN TOUR



2008 : GRAND PRIX FOR MUSICAL RECORDING FROM THE ACADEMIE CHARLES CROS



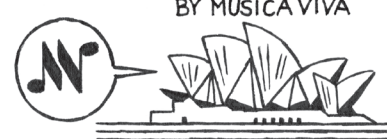
2010 : 4 GENEROUS SPONSORS ENTRUST THEM WITH EXCEPTIONAL 18TH-CENTURY ITALIAN INSTRUMENTS



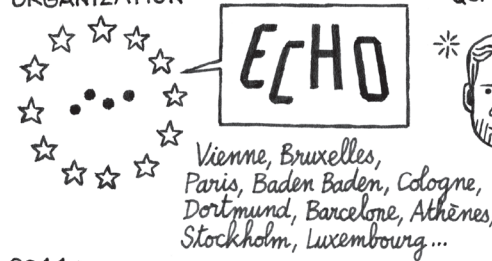
2011 : FOUNDING OF THE FESTIVAL AT SAINT-PAUL DE VENCE



2011 : AUSTRALIAN TOUR PRESENTED BY MUSICA VIVA



2012 : APPOINTED RISING STARS BY THE EUROPEAN CONCERT HALL ORGANIZATION



2013 : A GRAND TOUR WITH FRIENDS TO CELEBRATE THE QUARTET'S 10TH ANNIVERSARY



2014 : ASSUMES THE ROLE OF ARTISTIC DIRECTOR AT THE RENCONTRES MUSICALES D'ÉVIAN



2015-2016 : IN RESIDENCE AT THE OJI HALL IN TOKYO



2016 : AMAURY COEYTAUX BECOMES THE 1ST VIOLINIST



2017 : 1ST QUARTET TO PLAY IN THE MAIN HALL OF THE HAMBURG ELBPILHARMONIE



2017 : REPRESENTATION AND GENERAL MANAGEMENT BY THE LEGENDARY AGENCY OF SONIA SIMMENAUER



2017 : BERLIN PHILHARMONIC DEBUT AND A RETURN INVITATION TO CARNEGIE HALL



2018 : MASTERCLASSES AT THE PARIS CONSERVATOIRE



2018 : 1000 CONCERTS, 10 RECORDINGS, 30 COUNTRIES AND 300 000 AUDIENCE MEMBERS SINCE ITS FOUNDING



JOCHEN GERNER



Robert Schumanns geschwinder Ausflug in die so edle und ehrwürdige Musikgattung des Streichquartetts mag manchem verblüffend erscheinen oder sogar ungestüm. Diese drei, in nur zwei Sommermonaten auf die Schnelle komponierten Streichquartette sind Schumanns einzige, je veröffentlichte Werke in diesem Genre. Bereits einige Jahre zuvor hatte das Streichquartett-Repertoire mit seinem Potenzial an anspruchsvoller Musik Schumanns schöpferisches Interesse geweckt. Zu Beginn des Jahres 1838 sprach der Komponist von einem Vorhaben, drei Quartette zu komponieren; dieses hatte er aber schließlich wieder aufgegeben. Er vertraute Clara seinen glühenden Wunsch an, diese neue musikalische Gattung zu erkunden, da ihm „das Clavier zu eng“¹ werde für sein kompositorisches Schaffen, obwohl er mit diesem Instrument zu Berühmtheit gelangt war. Skizzen von zwei anderen Streichquartetten in D-Dur und E-Dur, welche Schumann stolz als „so gut wie [die] von Haydn“ präsentierte, entstanden im Sommer 1839. Dieser zweite Versuch blieb jedoch ebenfalls unvollendet.

Tatsächlich durchlitt der Künstler in seinem Privatleben zur gleichen Zeit eine besonders schmerzliche Phase. Er hatte sich unsterblich in Clara Wieck verliebt und stieß auf den heftigen Widerstand ihres Vaters, Friedrich Wieck, vormals

Mentor und väterlicher Freund für Schumann selbst. Die Gerichtsverfahren, in denen sich die beiden Parteien kurz danach gegenüberstanden, zogen sich über die folgenden Jahre hinweg und bedeuteten für den Komponisten eine erschöpfende und herabwürdigende Quälerei. „Aber zum Componiren kann ich gar nicht kommen; [...] und nun fehlt es mir doch an Zeit und innerer Ruhe – und die nächste Zeit wird dies auch nicht bringen“², wie er Clara eingestand, als er sich erfolglos mit den beiden unfertigen Quartetten abmühte. Als sich Schumann wieder an die Quartettkomposition begab, hatte er bereits die meisten seiner größten Meisterwerke für Gesang und Klavier verfasst, darunter den „Carnaval“ op. 9 sowie die „Dichterliebe“ op. 48. Das erste Jahrzehnt seiner Tätigkeit als Komponist war fast ausschließlich dem Klavier gewidmet und belegte eine seltene Beherrschung der thematischen Einheit vor dem Hintergrund simpler Formfragmente. 1840, gemeinhin als Schumanns „Liederjahr“ bekannt, brachte nicht nur die sehnlichst erhoffte Vermählung mit Clara Wieck, sondern auch ein regelrechtes „Füllhorn“ an Kunstliedern, eine bis dahin von Schumann vernachlässigte Musikgattung. Man weiß nicht, was Schumann dazu bewegte, sich nach den vorausgegangenen, erfolglosen Versuchen wieder dem Streichquartett zuzuwenden. Seine

1 - Brief vom 18.3.1838, in: Robert Schumann, *Jugendbriefe*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1886, S. 280.

2 - Brief vom 22.6.1839 an Clara, a. a. O., S. 304.

Fokussierung auf die Symphonie im Jahre 1841 kann ihm den Mut verliehen haben, sich großen Kompositionsformen mit einschüchterndem „Vermächtnis“ zu widmen. Nach dem Abschluss der Gerichtsverfahren im selben Jahr fand Schumann endlich wieder zu innerer Ruhe, was für seine künstlerische Arbeit im nächsten Jahrzehnt verheißungsvoll war. Seine Artikel über das Streichquartett in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ enthüllen seinen wachsenden Eifer, dieses edle Format zu fördern. In einem erhellenden, knapp einen Monat vor der Entstehung des Opus 41 verfassten Beitrag³ beschreibt Schumann Beethovens letzte Quartette „erst als Anfänge einer neuen poetischen Aera“, deren Fortwirken eine Erkundung neuer Formen erfordere, denn der „Componist will ein Dichter genannt sein, er möchte sich überall der stereotypen Form entziehen“. Nach einem fleißigen Studium des Kontrapunkts und der Streichquartette von Haydn, Mozart und Beethoven begann Schumann am 2. Juni 1842 mit der Vorarbeit an seinem eigenen Zyklus mit drei Streichquartetten. Was folgte, könnte nur als berauschter Schub kreativer Energie beschrieben werden. Schumann reihte die Kompositionen nahtlos aneinander, wobei Ideen für das nächste Werk bereits Form annahmen, während das vorangehende noch in der Entstehung begriffen war. Am 22. Juli 1842 wurde das schöne Exemplar des dritten Streichquartetts fertiggestellt. „Freude“,

notierte Schumann in seinem „Haushaltbuch“. Die Quartette wurden zum ersten Mal an Claras Geburtstag am 13. September 1842 im Hause Schumann aufgeführt, mit dem Geiger Ferdinand David als Primarius, einem guten Freund und Vertrauten Schumanns und Mendelssohns sowie 1845 auch Widmungsträger von Mendelssohns „Violinkonzert in e-Moll“ op. 64 (MWV O 14). Claras Tagebucheintrag glühte nur so vor Begeisterung und Bewunderung: „Das war ein großes Entzücken für mich! [...] ich kann über die Quartette Nichts sagen, als daß sie mich entzückten bis in's Kleinste. Da ist Alles neu, dabei klar, fein durchgearbeitet und immer quartettmäßig.“⁴

Claras Zeugnis ist ein Spiegel von Schumanns idealer Auffassung des Streichquartetts als musikalischer Gattung und unterstreicht einen bedeutenden Sieg in seinem kreativen Prozess. Bis 1845 komponierte Schumann vor allem am Klavier und erarbeitete die Säulen der musikalischen Architektur in anfallsartigen Inspirationschüben. Während dieser Ansatz für die improvisatorische Natur seiner Charakterstücke gut geeignet war, wurden Schumanns Versuche mit der Sonatenform in den frühen Jahren von problematischen Übergängen und „Patchwork“-Gefügen beeinträchtigt. Die Streichquartette des Opus 41, obwohl auch sie noch am Klavier komponiert wurden, belegen eine anspruchsvollere Handhabung formaler Prinzipien. Die meisten

3 - Robert Schumann, „Violinquartette“, *Neue Zeitschrift für Musik*, 16/40 (1842), S. 159.

4 - Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. II: 1836-1854, hrsg. von Gerd Nauhaus, Stroemfeld, Basel und Frankfurt a. M. 1987, S. 245.

Überarbeitungen, die wahrscheinlich mit Hilfe von Aufführungen und Proben vor den Publikationen der Instrumentalstimmen 1843 gemacht wurden, waren geringfügiger Natur und dienten der Beseitigung von Passagen, welche Schumann für übertrieben und redundant hielt. Vereint durch übergreifende tonale Zentren in a-Moll und F-Dur, bilden die drei Quartette einen Zyklus, in dem jeder einzelne Satz als musikalisches Porträt erscheint. Diese neuartige Konzeption der Form ermöglichte es Schumann, seine Kompositionsstärken auszunutzen, während die Beseitigung unnötiger Passagen eine eindeutig von Haydn beeinflusste, bewundernswerte thematische Konzentration bewirkte. In der Tat tauchen in diesen Quartetten Reminiszenzen an Haydn, Mozart, den späten Beethoven, sowie an den Zeitgenossen Mendelssohn (posthumer Widmungsträger des gesamten Opus 41) auf. Zu den augenscheinlichsten gehört die oft zitierte Ähnlichkeit zwischen den Themen der langsamen Sätze von Opus 41,1 und Beethovens Neunter Sinfonie. Aber notengetreue Zitate, die Schumann der Originalität eines Werkes für abträglich hielt, sind praktisch nicht vorhanden, ebenso wenig wie die stereotypen Formen, vor denen Schumann gewarnt hatte. Stattdessen wandte er sich der deutschen Streichquartett-Tradition als historischer Vorlage für neue Ideen zu. Für Schumann implizierte diese Vorlage einen Aufbau des Kopfsatzes, welcher der Sonatenform bei Haydn und Mozart ähnelte. Beethoven und Mendelssohn hinterließen ihre Spuren in Tongebung und Stil

bzw. meditative Ausdruckskraft in den langsamen Abschnitten sowie auch bei der Komposition luftig-leichter Streicherpartien in den Scherzi. Die ersten beiden Quartette stehen am meisten in der Schuld ihrer Vorgängerwerke. Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden sind nicht überraschend, denn die Komposition dieser Quartette überlappte sich zeitlich um mehrere Tage. Darüber hinaus belegen Handschriften, dass die Einleitung des Quartettes op. 41,1 schon entstand, während das zweite Quartett fertig gestellt wurde; diese sollte teilweise als Intermezzo zwischen den beiden Quartetten dienen. Die konzentriert-prägnanten Kopfsätze, voller Innerlichkeit, heiter und immer von großer kompositorischer Raffinesse, greifen auf das Vorbild bei Haydn und Mozart zurück, während sie Fugato-Elemente aus Schumanns Kontrapunkt-Studium einbeziehen. Beethovens Erbe durchdringt die langsamen Sätze – so etwa seine Neunte Sinfonie im hochfliegenden Thema von Opus 41,1, wie schon erwähnt, während sich Beethovens „Streichquartett Nr. 12 in Es-Dur“ op. 127 in Form, Tonart und Metrum des Variationensatzes op. 41,2 spiegelt. Andererseits ist das Scherzo des Opus 41,2 eine veritable, eher im Einklang mit Schumanns Sprache stehende Studie in rhythmischer Komplexität. Das klassische Modell, das jetzt mit berauschender Brillanz erfüllt ist, ist in den Schlusssätzen der beiden Quartette noch einmal überreichlich vertreten, aber das Finale von Opus 41,1 liefert die Grundlagen für die thematische Kontinuität. Die Tonart a-Moll,

die zunächst durch den umfangreichen Einsatz von F-Dur im ersten Satz verdrängt wurde, kommt erneut zum Tragen und stellt somit das Gleichgewicht zwischen a-Moll und F-Dur für den Rest des Opus 41 wieder her. Zwei bedeutsame Elemente in der Vorwegnahme von Opus 41,3 werden hier ebenfalls eingeführt: die Modulation hin zu A-Dur und die Quinte aufwärts, die sich später in den nachdenklichen Seufzer zu Beginn des Opus 41,3 verwandelt.

Das letzte Quartett des Zyklus stellt eine Abkehr von den beiden vorangegangenen Werken und ihrem Herkommen dar. Zuerst öffnet die Modulation hin zu A-Dur eine neue Ebene tonaler Zentren: b-Moll (langsame Einleitung), fis-Moll (Assai agitato), D-Dur (Adagio molto) sowie E-Dur (Seitenthemem). Das Adagio molto des dritten Satzes erinnert in seiner rhetorischen Erforschung von choralhaften und deklamatorischen Passagen unbestreitbar an den späten Beethoven. Die anderen Sätze beginnen, ihre eigenen Vorstellungen von Form und romantischem Klang in einer dezidiert Schumann'schen Weise zu übernehmen. Eusebius taucht im wehmütigen ersten Satz auf, einem Trugbild mit Miniaturen und deren schwankenden Metrums- und Tempowechseln. Dann entfaltet sich an der Stelle des Scherzos eine doppelte Variation als eine Sammlung von Tableaus, und zwar die einer antikierten Vergangenheit in einigen Fällen – so etwa ein Fugato in der zweiten Variation und ein Siciliano in der dritten. Das tänzerische, üppige Finale ist der Inbegriff von Schumanns

Genie in seiner mosaikartigen Vermischung von thematischem Material aus dem gesamten Dreierzyklus sowie der jubelnden Rückkehr zu F-Dur.

Die drei Streichquartette op. 41 bildeten eine wegweisende kammermusikalische Ausgangsbasis für Schumann. Die erfolgreiche Verschmelzung von deutscher Klassiktradition, Kontrapunkt und Schumanns eigener einfallsreicher Verwendung von Formfragmenten kündigte eine Welle schöpferischer Produktivität an, aus der seine schönsten kammermusikalischen Werke entstehen sollten. Und siehe, dies war tatsächlich der „Anfang einer neuen poetischen Ära“!

Melissa Khong

Übersetzung aus dem Englischen: Hilla Maria Heintz

DIE GESCHICHTE DES QUATUOR MODIGLIANI

2003 : GRÜNDUNG DES QUARTETTS AM PARISER KONSERVATORIUM



2003 : SUCHE NACH DEM PERSÖNLICHEN KLANG, SO INDIVIDUELL WIE DER STRICH VON MODIGLIANI



2005 : ERSTES KONZERT IM CONCERTGEBOUW AMSTERDAM



2006 : ERSTES KONZERT IN DER CARNEGIE HALL, ALS FOLGE DES 1. PREISES BEIM YOUNG CONCERT ARTISTS WETTBEWERB IN NEW YORK



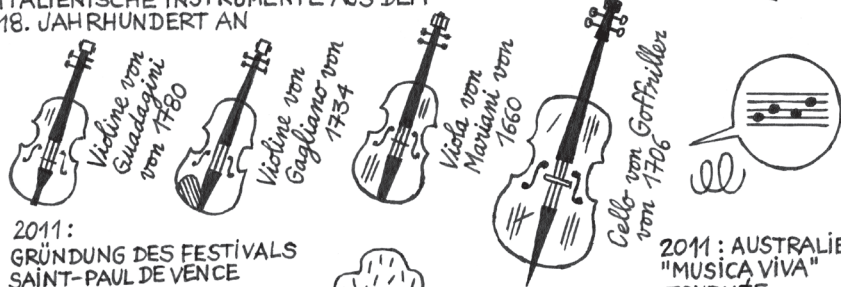
2008 : JAPAN TOURNEE



2008 : GROßER SCHALLPLATTENPREIS DER CHARLES CROS AKADEMIE



2010 : VIER GROßZÜGIGE MÄZENE VERTRAUEN DEM QUARTETT VIER AUßERGEWÖHNLICHE ITALIENISCHE INSTRUMENTE AUS DEM 18. JAHRHUNDERT AN



2011 : GRÜNDUNG DES FESTIVALS SAINT-PAUL DE VENCE



2011 : AUSTRALIEN "MUSICA VIVA" TOURNEE



2012 : ERNENNUNG ALS "RISING STARS" DER EUROPEAN CONCERT HALL ORGANISATION



2013 : 10 JAHRE QUATUOR MODIGLIANI, GROß JUBILÄUMSTOURNÉE MIT MUSIKERFREUNDEN



2014 : ÜBERNAHME DER KÜNSTLERISCHEN LEITUNG VON DEN RENCONTRES MUSICALES D'EVIAN



2015-2016 : ARTIST IN RESIDENCE DER OJI HALL IN TOKYO



2016 : AMAURY COEYTAUX ÜBERNIMMT DIE POSITION DES ERSTEN GEIGERS DES QUARTETTS



2017 : SPIELT ALS ERSTES STREICHQUARTETT IM GROßEN SAAL DER ELBPHILHARMONIE HAMBURG



2017 : ÜBERNAHME DES GENERALMANAGENTS DURCH DIE LEGENDÄRE AGENTUR IMPRESARIAT SIMMENAUER IN BERLIN



2017 : DEBÜT IN DER BERLINER PHILHARMONIE UND WIEDERKEHR IN DIE CARNEGIE HALL



2018 : MASTERKURS-REIHE AM PARISER CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE



2018 : 1000 KONZERTE, 10 CDS, 30 BEREISTE LÄNDER UND 300.000 ZUHÖRER SEIT SEINEN ANFÄNGEN



JOCHEN GERNER

Amaury Coeytaux joue un violon de Giovanni Battista Guadagnini de 1773

Loïc Rio joue un violon d'Alessandro Gagliano de 1734

Laurent Marfaing joue un alto de Mariani de 1660

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

Amaury Coeytaux plays a 1773 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")

Amaury Coeytaux spielt auf einer Geige von Giovanni Battista Guadagnini aus dem Jahre 1773

Loïc Rio spielt auf einer Geige von Alessandro Gagliano aus dem Jahre 1734

Laurent Marfaing spielt auf einer Bratsche von Mariani aus dem Jahr 1660

François Kieffer spielt auf einem Cello von Matteo Goffriller „ex-Warburg“ aus dem Jahre 1706

Enregistrement réalisé à La Grange au Lac à Évian-les-Bains en avril 2017 / Prise de son, direction artistique, montage : Hugues Deschaux / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet LMWR / Réalisation digipack : saga.illico / Photos : Marie Staggat / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © MIRARE 2017, MIR 346

Sous la présidence de Mstislav Rostropovich, les Rencontres Musicales d'Evian, créées en 1976, se dotent en 1992 d'une salle de concert. Véritable défi architectural et acoustique que s'était lancé Antoine Riboud, PDG de Danone et fondateur du festival, la construction de cette « tente en bois » prit moins de huit mois et de dix millions de francs. La Grange au Lac, entièrement faite de bois, fut pensée comme éphémère ; vingt-cinq ans plus tard, son décor mythique, ses 1100 places, ses bouleaux en fond de scène, son acoustique irréprochable, émerveillent encore les spectateurs des Rencontres Musicales, et tous ceux qui profitent, tout au long de l'année, des nombreux concerts et festivals qu'elle abrite aujourd'hui.



© Matthieu Joffres / Rencontres Musicales d'Evian