



Felix Mendelssohn Bartholdy (1806-1847)

Quatuor Modigliani

Philippe Bernhard

Violon 1

Loïc Rio

Violon 2

Laurent Marfaing

Alto

François Kieffer

Violoncelle

Quatuor à cordes en la mineur opus 13

1. Adagio - Allegro vivace	8'08
2. Adagio non lento	7'53
3. Intermezzo	4'37
4. Presto - Adagio non lento	9'58

Quatuor à cordes en fa mineur opus 80

5. Allegro assai	7'41
6. Allegro assai	4'30
7. Adagio	7'28
8. Finale Allegro molto	5'24

Capriccio opus 81 n°3

9. Andante con moto - Allegro fugato, assai vivace	5'35
--	------

Durée totale 61'20

Enregistrement réalisé à l'Église de Bon Secours en mai 2010 / Prise de son, direction artistique, montage : Cécile Lenoir / Conception et suivi artistique : René Martin et Maud Gari / Design : Jean-Michel Bouchet LMY&R Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Photos : Carole Bellaïche / Fabriqué par Sony DADC Austria
© & © 2010 MIRARE, MIR 120 / www.mirare.fr / www.modiglianiquartet.com

Les Quatuors opus 13 et 80, le cœur secret de Mendelssohn

Felix Mendelssohn (1809-1847) partage avec Mozart et Schubert le redoutable privilège d'avoir été un enfant prodige, certaines de ses œuvres de jeunesse dépassant même par leur maîtrise et leur achèvement les productions équivalentes composées par ses deux aînés au même âge.

Si, en tant qu'interprète son instrument privilégié fut le piano, il se disait plus attiré par la musique pour cordes et, comme Schubert, Mendelssohn tenait parfois la partie d'alto dans certaines œuvres sans pour autant avoir eu, comme lui, une pratique régulière du quatuor. Mais, en composant, il s'est montré d'emblée particulièrement à l'aise avec les ensembles pour cordes seules qu'il traite de manière très idiomatique ainsi qu'en témoigne cet authentique chef-d'œuvre déjà très personnel qu'est l'*Octuor opus 20* composé à seize ans (1825) réunissant deux quatuors à cordes.

S'engageant très tôt dans l'écriture de quatuor avec un quatuor en *mi* bémol (1823) qu'il désavouera, Mendelssohn laisse six œuvres majeures du répertoire (1827, 1829, 1837-38 [3], 1847), ainsi qu'une partition composite, l'*Opus 81*, faite de quatre mouvements indépendants composés à différents moments de sa vie, notamment le *Capriccio* (1843) qui figure dans l'enregistrement du Quatuor Modigliani. Ce disque comporte surtout les deux partitions

les plus abouties du compositeur en la matière, le *Quatuor opus 13* en *la* mineur et le *Quatuor opus 80* en *fa* mineur qui ouvrent et referment de manière atypique le cycle des quatuors officiels de Mendelssohn : leur force dramatique peu commune tranche avec l'esthétique la plus caractéristique du compositeur empreinte de vivacité, d'alacrité ou de poésie paisible et rêveuse.

Ces deux quatuors sont une réaction musicale au choc de la mort – celle d'un être admiré (Beethoven, 1827) ou aimé (sa sœur Fanny, 1847) – qui donne à sa musique plus de gravité et induit non seulement des fulgurances expressives mais une particulière inventivité formelle ; dans les deux cas, il dévoile des aspects méconnus et même secrets de sa personnalité – ainsi ce musicien suprêmement élégant toujours soucieux de retenue se laisse enfiévrer par des passions romantiques –, allant jusqu'à adopter une esthétique quasi expressionniste.

Quatuor opus 13 en la mineur (1827) :
un « tombeau » de Beethoven (pages 1 à 4)
I – Adagio-Allegro vivace (forme sonate).

II – Adagio non lento (forme lied).

III – Intermezzo ([Allegretto con moto – Allegro di molto – Tempo I]) forme scherzo.

IV – Presto (forme sonate).

Quelques mois après la mort de Beethoven (26 mars 1827), Mendelssohn écrit un lied, *Frage* (question), dont le motif de trois notes n'est autre qu'une réinterprétation de celui



de l'*Absence*, 2^e mouvement de la *Sonate « Les Adieux »* de Beethoven. Réutilisé dans l'*Adagio* introductif (mes. 14 [59^e]) du *Quatuor en la mineur* commencé en juillet, ce motif est repris de manière cyclique dans le finale (mes. 383 [8^e39]) de l'œuvre après avoir « parlé », selon les propos du compositeur, dans les quatre mouvements. Si la question posée par le texte du lied est d'inspiration sentimentale et ne peut se référer directement ni à la mort en général, ni à la mort de Beethoven en particulier, elle porte, dans son geste même, quelque chose de beethovénien : elle n'est d'ailleurs pas éloignée du fameux « *Muss es sein ?* » du 16^e *Quatuor opus 135*, quintessence du questionnement beethovénien. Au-delà de cette référence, l'ombre de Beethoven plane sur tout ce quatuor qui exprime, sans nostalgie et même avec une distanciation presque moderne, le souvenir du compositeur disparu.

Son influence est sensible d'abord dans le matériau de Mendelssohn : le motif générateur, nous l'avons vu, mais bien d'autres éléments thématiques en portent l'empreinte ; parmi les plus significatifs, citons le 1^{er} thème de l'*Allegro vivace* qui fait suite à l'introduction *Adagio* (mes. 23 [1'32]) inspiré du thème équivalent de l'*Opus 132* de Beethoven et le sujet du fugato de l'*Adagio non lento* (mes. 20 [1'15]) qui ne peut cacher sa ressemblance avec celui du fugato de l'*Andante* de l'*Opus 95* d'autant que l'un et l'autre sont introduits par l'alto.

Mais, l'architecture du *Quatuor opus 13* porte le plus profondément la marque de Beethoven et précisément celle de l'*Opus 132*. Il est significatif que Mendelssohn en ait repris la tonalité (*la mineur*), ce 15^e *Quatuor* de Beethoven étant le 1^{er} grand quatuor de l'histoire du genre à adopter cette tonalité jamais utilisée par Mozart ou Haydn dans leurs quatuors. En outre, l'œuvre reprend le principe d'une introduction lente de caractère réflexif comme entrée en matière et celui d'un récitatif pour ouvrir le finale. Bien d'autres dispositions encore sont tributaires de conceptions beethovéniennes comme la poétique des contrastes ou les dialectiques de structures qui, à la fin du scherzo (*Intermezzo*), conduisent Mendelssohn à faire « absorber » le motif d'une structure par une autre.

Le ton de l'introduction *Adagio* du 1^{er} mouvement n'a cependant rien de beethovénien et la logique réflexive qui y est à l'œuvre est davantage teintée de lyrisme que tournée vers les interrogations métaphysiques. De même l'*Allegro vivace* qui s'enchaîne est empreint d'une fièvre romantique qui a peu à voir avec le type d'intensité expressive de l'*Opus 132*. Après d'impétueuses fusées ascendantes, le 1^{er} thème au rythme pointé [1'32] se montre vigoureux mais avec des inflexions plaintives. Les deux éléments (mes. 59 [2'30], mes. 77 [3'01]) du deuxième groupe thématique ressortissent à un lyrisme effusif sans



mièvrerie, le second étant énoncé d'abord par le violoncelle avec la notation *con fuoco* (avec feu). Le développement (mes. 93 [3'29]) est construit uniquement sur le 1^{er} thème dont il scrute le visage ambivalent tandis que l'intense coda (mes. 226 [7'17]) en affirme le caractère pugnage.

De forme ternaire (ABA' + coda), l'*Adagio non lento* fait contraster ses parties extrêmes (AA') faites de la juxtaposition d'un paisible thème au chaleureux cantabile – il retrouve certaines inflexions du 1^{er} thème de l'*Adagio* de l'*Opus 74* de Beethoven – et d'un fugato névralgique (mes. 20 [1'15]) avec au centre un *poco più animato* (B, mes. 46 [2'44]) où se déploie un récitatif du violon 1 qui, accompagné de batteries légères des voix inférieures, semble vouloir s'évader vers des horizons plus souriants jusqu'à ce que réapparaisse comme subrepticement (mes. 54 [3'15]) le sujet du fugato qui va dialoguer jusqu'à la fin de cette partie avec le motif du récitatif en l'assombrissant. La réexposition A' (mes. 93 [5'24]) se réduit au thème du fugato transformé et s'apaisant, qui servira aussi de matière à la sereine coda (mes. 110 [5'41]).

De forme ternaire également, l'*Intermezzo* voit ses parties extrêmes formées par une émouvante chanson d'origine populaire jouée par le violon 1 accompagné des pizzicatos des autres instruments avec une prolifération de contre-chants dans la

réexposition (mes. 116 [3'28]). La partie centrale, *Allegro di molto* (mes. 27 [1'37]), est un des multiples exemples de ces danses d'elfes aux pieds légers dont Mendelssohn a le secret. Notons que la réexposition de la chanson s'interrompt sur un point d'orgue pour faire place à une étrange coda (mes. 142 [4'17]) qui fait dialoguer les matériaux très hétérogènes de chacune des deux parties.

Mouvement le plus ample et le plus complexe, le Finale peut être considéré comme un tour de force pour un jeune homme de 18 ans, même si ses pas sont guidés ici – plus que dans les autres mouvements – par Beethoven dont il montre une connaissance et une compréhension remarquables des architectures complexes. Le mouvement commence par un récitatif introductif accompagné de trémolos, qui rappelle à la fois de son grand devancier le *più allegro* menant au finale de l'*Opus 132* et le récitatif du 1^{er} mouvement de la *Sonate opus 31 n° 2 « La Tempête »*. Ce récitatif conduit au premier (mes. 29 [42'']) des deux thèmes de forme sonate dont le second (mes. 90 [1'48]) oppose son caractère de chevauchée implacable au lyrisme fiévreux du premier. Le récitatif exerce pour sa part une double fonction thématique et structurante de la forme puisqu'il réapparaît à différentes grandes charnières du discours, notamment mes. 333 [6'23] pour introduire la coda (mes. 365 [7'08]) où Mendelssohn

rappelle de manière cyclique différents thèmes précédemment utilisés, le sujet du fugato de l'*Adagio* (déjà réentendu dans le mouvement, mes. 164 [3'12]) et pour conclure la question introductive *Ist es wahr?* [Est-il vrai ?] (mes. 383 [8'39]) sur laquelle il glose pour finir sur un point d'interrogation.

Capriccio (1843) de l'Opus 81 (page 9)

Bien que rattaché à l'Opus 81, le *Capriccio* ne présente aucun lien avec les trois autres mouvements de ce quatuor qui ont été composés bien plus tôt, la *Fugue* finale (1827), ou plus tard (1847) pour l'*Andante* et le *Scherzo*. Il s'agit d'une réinterprétation de l'antique forme Prélude et fugue. Le prélude est un émouvant *Andante con moto* où la grâce du mouvement de berceement de la mesure à 12/8 le dispute à la mélancolie du thème. D'habile facture, la fugue (mes. 30 [1'53]), *Allegro fugato*, assai vivace de caractère vigoureux montre que Mendelssohn avait écouté celle qui clôt l'*Opus 59 n° 3* de Beethoven.

Le Quatuor opus 80 en fa mineur (1847) : le spectre de la mort (pages 5 à 8)

- I – Allegro Vivace (forme sonate).
- II – Allegro assai (scherzo).
- III – Adagio (forme sonate).
- IV – Finale, Allegro molto (forme sonate).

En 1847, au retour de son dixième voyage en Angleterre, Mendelssohn apprend, le 17

mai à Francfort, la mort de Fanny Hensel, sa sœur, son double féminin ; il s'écroule foudroyé par une syncope. Trois mois plus tard, il a achevé le *Quatuor opus 80*, cette œuvre tendue et dramatique que l'on désigne souvent comme le « Requiem pour Fanny ». Bien qu'aucun élément objectif ne permette de l'affirmer, il est tentant de penser que l'œuvre a été écrite comme une réponse musicale au sentiment de détresse où l'a plongé la mort de sa sœur.

En tout cas, pour le *Quatuor en fa mineur* comme pour le *Quatuor en la mineur* composé vingt ans plus tôt, une émotion personnelle particulièrement forte – le retentissement affectif de la mort de sa sœur, le retentissement symbolique de la mort de Beethoven – coïncide avec l'écriture d'une œuvre d'exception où se conjuguent ces qualités, plutôt inhabituelles chez Mendelssohn, que sont l'intensité expressive et le caractère prospectif.

Ainsi le quatuor apparaît chez cet artiste éminemment pudique qu'est Mendelssohn, sinon comme le révélateur, du moins comme le lieu d'expression privilégié des mouvements essentiels de l'âme, le reflet des troubles profonds qui peuvent l'agiter. Jamais en effet, le compositeur n'est allé aussi loin dans l'expression du sentiment personnel dans ce qu'il a d'aigu et de névralgique que dans les deux quatuors de 1827 et de 1847.

Sous l'effet du désespoir où le plonge l'annonce de la mort de Fanny, Mendelssohn interrompt la composition d'un nouveau quatuor en *la* mineur qu'il avait mis en chantier pour en entreprendre aussitôt un autre, le *Quatuor en fa mineur*, son chef-d'œuvre, écrit avec un sentiment d'urgence, celui que lui imprime à la fois l'événement fatal de mai 1847 et la prémonition de son destin tragique : il mourra quelques mois après avoir achevé cette œuvre qu'il n'entendra qu'en audition privée le 5 octobre 1847. Il n'y a pas ici comme dans l'*Opus 13* d'originalité formelle, mais l'expression y acquiert une force plus grande, jamais encore atteinte dans les compositions précédentes. L'œuvre est comme un dialogue, une sorte de face-à-face avec la douleur qui ne cesse de déstabiliser le discours par des ruptures harmoniques, rythmiques ou d'intensité. La focalisation du quatuor sur la tonalité de *fa* mineur – même le *la* bémol majeur théorique de l'*Adagio* n'est qu'un masque derrière lequel palpite son relatif mineur – révèle la « tristesse de l'âme » de Mendelssohn.

Les trémolos qui ouvrent l'*Allegro vivace* sont moins porteurs d'angoisse – comme chez Schubert par exemple – que d'un sentiment rageur, en écho à celui du 1^{er} mouvement du 11^e *Quatuor opus 95* de Beethoven, lui aussi en *fa* mineur, qui sert de modèle d'arrière-plan à ce quatuor. S'intercalant entre les deux vagues d'après trémolos (mes. 1, mes. 15 [21']) qui ouvrent le quatuor, voici

les mâles clameurs en imitation d'un motif pointé (mes. 10 [13'', mes. 23 [33'')] suivie d'une retombée sur un intervalle névralgique de septième. Le 2^e thème (mes. 53 [1'18]) contraste par sa douceur effusive qui n'est pas exempte cependant de trouble. L'ample développement (mes. 96 [2'27]) se déploie essentiellement à partir des éléments du premier groupe thématique et dans sa couleur ; elle conduit en son centre (mes. 161 [3'58] sqq.) une bouleversante culmination : un cri jaillit au premier violon (mes. 161 [3'58]) avec une note suraiguë (*si* bémol) longuement tenue (cinq mesures) tandis que dans les graves se ruent les trémolos ; ce passage n'est pas sans annoncer le cri de surdité trouant le finale du *Quatuor* « *de ma vie* » de Smetana. Inversée par souci contrastif, la réexposition présente le 2^e thème (mes. 213 [5'15] avant le 1^{er} (mes. 253 [6'21]). Elle est suivie d'une fulgurante coda *Presto* (mes. 290 [7'10]).

Le 2^e mouvement rompt aussi bien avec la légèreté d'elfes que le caractère féerique de la plupart des scherzos mendelssohniens pour faire place à un discours violent et emporté où règnent syncopes, dissonances et accentuations rageuses. L'étrange trio (mes. 86 [1'59]) avec sa structure de dialogue entre les deux couples de voix aiguës et graves rappelle certains *alternativo* de Haydn. Ce matériau aux couleurs sombres sert aussi à structurer la coda (mes. 264 [4'00]).

L'*Adagio* est une forme sonate bithématique



sans développement central, mais la réexposition (mes. 49 [2'56]) lui fait une place par une section où Mendelssohn se livre à un travail thématique sur le 1^{er} thème (mes. 62 [3'43]) auquel se mêlent des éléments secondaires du 2^e (mes. 70 [4'13]), cela après la culmination sonore de ce mouvement (mes. 68 [4'04]), généralement empreint de poésie et de douceur mélancoliques. Le premier thème se montre consolateur et effusif avec une ligne enveloppante du violon faite de grands intervalles expressifs sous-tendue par le contrepoint d'un fragment de gamme descendante du violoncelle. D'abord chaleureux et paisible, le second (mes. 27 [1'39]) se crispe ensuite en rythmes pointés oppressants qui serviront d'argument à la 2^e partie du développement inséré dans la réexposition.

Le Finale, *Allegro molto* retrouve le tumulte, l'âpreté, l'agitation et la noirceur de l'*Allegro initial*. C'est à nouveau une forme sonate bithématique mais avec un vaste développement central (mes. 125 [1'25]) de caractère tourmenté à l'instar du 1^{er} thème, fondé sur un rythme syncopé que rend plus haletant encore un motif obstiné de quasi-trémolo ou trille large qui circule entre les voix d'accompagnement. Soudain apparaît au cœur de ce développement (mes. 213 [2'23]) un nouveau thème qui apporte un moment d'apaisement dans le sombre tumulte du discours. L'exposition et la réexposition (mes. 269 [3'03]) sont structurées de manière ternaire, le premier thème étant repris (mes.

82 [54'], 325 [3'02]) après le second (mes. 49 [32''], 289 [3'17]) – de caractère confiant et abandonné – en guise de groupe terminal d'exposition, ce qui revient à privilégier le caractère névralgique et obsédant du thème d'ouverture. Construite elle aussi sur ce thème, la brillante coda (mes. 369 [4'12]) le fait survoler par des traits virtuoses du premier violon qui en font quasiment un finale de concerto.

Hormis sa puissance expressive, une des singularités les plus originales et les plus modernes de ce mouvement et de cette œuvre consiste en ces innombrables trouvailles sonores qui jalonnent les quatre mouvements depuis les sauvages trémolos qui ouvrent l'œuvre, jusqu'aux lancinants quasi trilles qui parsèment le finale.

Bernard Fournier

Quatuor Modigliani

Né d'une grande amitié doublée d'une passion commune pour le quatuor à cordes, le Quatuor Modigliani est révélé à l'attention internationale en remportant 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).

Le Quatuor Modigliani est depuis lors devenu l'une des jeunes formations de chambre les plus demandées. Parmi ses futurs engagements figurent le Festival de



Lucerne en septembre 2010, la Schubertiade à Hohenems, le Festival de Gstaad avec Sabine Meyer, le Wigmore Hall à Londres, le Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, le Concertgebouw d'Amsterdam, l'Auditorium du Louvre à Paris aux côtés des quatuors Emerson, Jerusalem, Takacs, le Musikverein de Vienne ainsi que des tournées aux Etats-Unis, en Allemagne, Italie, Espagne, Belgique, Japon et Australie.

Le Quatuor compte comme partenaires des interprètes de renom tels que Michel Dalberto, Henri Demarquette, Abdel Rahman el Bacha, Gary Hoffman, Jean-Marc Luisada, Paul Meyer, Jean-Frédéric Neuburger, Lise Berthaud, Michel Portal, Gérard Caussé, Sabine Meyer et Sol Gabetta... et se produit sur des scènes telles que Carnegie Hall ou le Lincoln Center à New York, le Kennedy Center à Washington, le Wigmore Hall à Londres, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Théâtre du Châtelet, l'Auditorium du Louvre, le Festival French May de Hong Kong, la Folle Journée de Nantes, le festival de la Roque d'Anthéron, le festival de Rheingau, ou le Festival de Mecklenburg-Vorpommern en Allemagne, la Fenice de Venise, le Palazzo Sarracini de Sienne, le Kioi Hall de Tokyo.

Au printemps 2006 le quatuor a présenté son premier disque consacré à Schumann, Wolf et Mendelssohn (label Nascor distribution Harmonia Mundi). Un deuxième disque dédié à Haydn (Mirare/Harmonia Mundi) est sorti en mai 2008, et a reçu le prestigieux Grand Prix du disque de l'Académie Charles

Cros ainsi que de nombreuses récompenses (Sélection du mois Strad, Sélection Bayerische Rundfunk, **** Klassik.com, 5 Diapasons), et leur saison 2008-2009 a été couronnée par le Prix Révélation du syndicat de la critique.

Après un Premier du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, le quatuor Modigliani a reçu l'enseignement du quatuor Ysaye à Paris, suivi les master-classes de Walter Levin et de Gyorgy Kurtag, puis a eu la chance de travailler aux côtés du Quatuor Artemis à la Berlin Universität der Künste.

Le Quatuor est lauréat de la Fondation Natexis Groupe Banque Populaire, et reçoit le soutien de la Spedidam.

Aujourd'hui le quatuor Modigliani a le privilège de se faire prêter quatre magnifiques instruments Italiens.

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 1590.

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

The Quartets opp.13 and 80: the hidden heart of Mendelssohn

Felix Mendelssohn (1809-47) shares with Mozart and Schubert the redoubtable privilege of having been a child prodigy; some of his youthful works even surpass in mastery and finish the equivalent pieces composed by his two elders at the same age. Although his instrument of choice as a performer was the piano, Mendelssohn said he was more attracted by music for strings, and, like Schubert, he sometimes took the viola part in certain works, although, unlike the former, he did not practise the quartet repertoire regularly as a player. But in his compositions he immediately showed himself particularly at ease with string ensembles, which he handled very idiomatically, as is demonstrated by the Octet op.20 (1825) combining two string quartets, that authentic and already highly personal masterpiece which he wrote at the age of sixteen.

Mendelssohn first tackled the quartet genre at a very early age with a work in E flat (1823) which he later disowned. He left the repertory six major scores, composed in 1827, 1829, 1837-8 (three quartets) and 1847, as well as a composite work, his op.81, made up of four independent movements dating from different moments in his life, among them the Capriccio (1843) featured on this recording by the Modigliani Quartet. However, the chief works on the disc are his

two most accomplished essays in the genre, the Quartets op.13 in A minor and op.80 in F minor, which open and close the official cycle of Mendelssohn's quartets in atypical fashion: their uncommon dramatic power breaks with the more characteristic aesthetic of the composer, marked by vivacity, alacrity, and tranquil, dreamy poetry.

These two quartets are a musical reaction to the shock of a death, that of someone he admired (Beethoven, 1827) or loved (his sister Fanny, 1847), a fact that gives his music greater gravity and stimulates him not only to expressive intensity but also to special formal invention. In both cases, he reveals little-known, even hidden aspects of his personality – here this supremely elegant musician, always careful to maintain his self-control, allows himself to be fired by Romantic passions, to the point where he adopts an almost expressionistic aesthetic.

Quartet in A minor, op.13 (1827): a 'funerary monument' for Beethoven (track 1 to 4)

I – Adagio-Allegro vivace (sonata form). II – Adagio non lento (song form).

III – Intermezzo: Allegretto con moto – Allegro di molto – Tempo I (scherzo form). IV – Presto (sonata form).

Some months after the death of Beethoven (26 March 1827), Mendelssohn wrote a lied, *Frage* (Question), whose three-note motif is none other than a reinterpretation

of that of 'Absence', the second movement of Beethoven's Sonata op.81a 'Les Adieux'. Quoted in the introductory Adagio (bar 14 [0'59]) of the Quartet in A minor begun in July of the same year, this motif is taken up again in cyclic fashion in the work's finale (bar 383 [8'39]), after having 'spoken', as the composer put it, in all four movements. If the question posed by the text of the song is sentimental in inspiration¹ and cannot refer directly either to death in general or to the death of Beethoven in particular, it has something in its very motion that recalls the older composer; in fact it is not so far removed from the famous 'Muss es sein?' of the String Quartet no.16 op.135, the quintessence of Beethovenian questioning. But over and above this reference, the shadow of Beethoven hovers over the whole quartet, which evokes the memory of the dead composer without nostalgia, indeed with an almost modern distantiation.

Beethoven's influence may be felt, first of all, in Mendelssohn's material: the generative motif, as we have just seen, but many other thematic elements too show his imprint. Among the more significant are the first theme of the Allegro vivace (bar 23 [1'32]) which follows the Adagio introduction, inspired by the equivalent theme in Beethoven's op.132, and the subject of the fugato of the Adagio non lento (bar 20 [1'15]) which cannot conceal its resemblance to that of the fugato of the Andante from op.95, especially as both are introduced

by the viola. But the architecture of the Quartet op.13 is also profoundly marked by Beethoven, and specifically by his Quartet no.15 op.132. It is telling that Mendelssohn chose the same key (A minor), for op.132 was the first great quartet in the history of the genre to adopt this tonality, one never used by Mozart or Haydn in their quartets. What is more, the work takes over the principles of a reflective slow introduction as its opening and a recitative to begin the finale. Many other elements are reliant on Beethovenian conceptions, such as the poetics of contrast or the structural dialectics which, at the end of the scherzo (Intermezzo), prompt Mendelssohn to make the motif of one structure 'absorb' another.

Nevertheless, the tone of the Adagio introduction to the first movement has nothing Beethovenian about it, and the reflective logic which is at work here is tinged with lyricism rather than tending to metaphysical interrogation. Similarly, the Allegro vivace which follows is characterised by a Romantic fever that has little in common with the type of expressive intensity found in op.132. After impetuous rising scales, the first theme, in dotted rhythms [1'32], proves to be vigorous but with plaintive inflections. The two elements (bar 59 [2'30], bar 77 [3'01]) of the second thematic group are dominated by an effusive yet not maudlin lyricism; the second is first stated by the cello with the marking *con fuoco* (fiery). The

¹ 'Is it true? Is it true', says the text by the poet Voss, 'that you constantly wait for me there in the arbour'd walk by the vineyard wall?' 12



development (bar 93 [3'29]) is entirely built on the first theme, examining its ambivalent face, while the intense coda (bar 226 [7'17]) asserts its pugna character.

The Adagio non lento in ternary form (ABA' + coda) offers a contrast between outer sections (A, A') juxtaposing a peaceful, warmly cantabile theme (harking back to certain inflections of the first theme of the Adagio of Beethoven's op.74) with an anguished fugato (bar 20 [1'15]), and a central section marked *poco più animato* (B, bar 46 [2'44]). In the latter, a recitative for the first violin lightly accompanied by repeated notes in the lower voices seems to want to escape to more cheerful horizons until the subject of the fugato reappears surreptitiously (bar 54 [3'15]) and engages in dialogue with the recitative motif, darkening its mood, until the end of this section. The recapitulation, A' (bar 93 [5'24]), is reduced to a transformed, calmer version of the fugato theme, which will also serve as the material of the serene coda (bar 110 [5'41]).

The outer sections of the Intermezzo, also in ternary form, are constituted by a touching folk-like song played by the first violin accompanied by pizzicatos on the other instruments, with a proliferation of countermelodies in the recapitulation (bar 116 [3'28]). The central part, Allegro di molto (bar 27 [1'37]), is one of the many examples of those light-footed elfin dances

of which Mendelssohn alone had the secret. The reprise of the song is interrupted by a fermata to make way for a strange coda (bar 142 [4'17]) which creates a dialogue between the extremely heterogeneous materials of each of the two sections.

The finale, the most extended and most complex of the four movements, may be regarded as a tour de force for a young man of eighteen, even if – more than in the rest of the work – Mendelssohn's steps are guided here by Beethoven, of whose intricate architectures he shows a remarkable knowledge and understanding. The movement begins with an introductory recitative accompanied by tremolos which recalls two of his great predecessor's works, the Più allegro leading to the finale of op.132 and the recitative of the first movement of the 'Tempest' Sonata op.31 no.2. Mendelssohn's recitative leads to the first (bar 29 [0'42]) of the two sonata-form themes; the second theme (bar 90 [1'48]) then sets an implacable cavalcade against the feverish lyricism of the first. The recitative fulfils a double function, at once thematic and articulating the formal structure, since it recurs at various nodal points in the discourse, notably at bar 333 [6'23]) to introduce the coda (bar 365 [7'08]), where, in cyclic fashion, Mendelssohn recalls two previously heard themes, the subject of the Adagio's fugato (which has already reappeared in the finale, at bar 164 [3'12]) and, to conclude, the initial interrogation



'Ist es wahr?' (bar 383 [8'39]), which he now glosses in order to finish on a question mark.

Capriccio (1843) from op.81 (track 9)

Although attached to op.81, the Capriccio has no connection with the other three movements of the quartet bearing this opus number, which were composed either much earlier (the concluding Fugue, in 1827) or later (1847) in the case of the Andante and Scherzo. This movement is a reinterpretation of the old prelude and fugue form. The prelude is a touching Andante con moto in which the grace of the swaying 12/8 metre vies with the melancholy of the theme. The vigorous and skilfully constructed fugue (bar 30 [1'53]), marked Allegro fugato, assai vivace, shows that Mendelssohn had listened to the fugue that concludes Beethoven's op.59 no.3.

Quartet in F minor, op.80 (1847): the spectre of death (track 5 to 8)

I – Allegro Vivace (sonata form).

II – Allegro assai (scherzo).

III – Adagio (sonata form).

IV – Finale, Allegro molto (sonata form).

On 17 May 1847 in Frankfurt, on his way back from his tenth trip to England, Mendelssohn learnt of the death of Fanny Hensel, his sister and female alter ego; he collapsed in a fainting fit. Three months later he completed the Quartet op.80, a tense, dramatic work

often described as a 'Requiem for Fanny'. Although no objective evidence supports this assertion, it is indeed tempting to think that the work was written as a musical response to the state of distress into which he was plunged by his sister's death.

In any case, in the Quartet in F minor as in the A minor Quartet composed twenty years earlier, particularly strong personal feeling – the emotional impact of the death of his sister, the symbolic impact of Beethoven's death – coincided with the writing of an exceptional work combining the somewhat unusual qualities for Mendelssohn of expressive intensity and a forward-looking character.

Hence the string quartet seems to have been, for so eminently discreet an artist as Mendelssohn, the place par excellence where, even though not revealing them explicitly, he could express the essential impulses of the soul, the reflection of the deep-seated troubles to which he was sometimes prone. For never did the composer go so far in the expression of personal feeling at its most acute and anguished as in the two quartets of 1827 and 1847.

Gripped by despair at the news of Fanny's death, Mendelssohn interrupted the composition of a new quartet in A minor on which he had embarked and immediately set to work on another, the Quartet in F minor, his masterpiece. It is written with a sense of urgency deriving at once from that fatal

event of May 1847 and from the premonition of his own tragic destiny: he was to die just a few months finishing the quartet, which he would hear only in a private performance on 5 October 1847. Here there is not the formal originality of op.13, but the quartet acquires a greater expressive force never previously attained by the composer. It is like a dialogue, a confrontation with grief which constantly destabilises the discourse by means of abrupt changes of harmony, rhythm, or intensity. The quartet's focus on the key of F minor – even the theoretical E flat major of the Adagio is merely a mask behind which the relative minor continues to pulsate – reveals the 'sadness of the soul' Mendelssohn felt.

The tremolos which open the Allegro vivace convey not so much anguish – as in Schubert, for example – as a feeling of rage, echoing that of the first movement of Beethoven's Quartet no.11 op.95, likewise in F minor, which looms in the background as a model. Between the two waves of fierce tremolos (bar 1, bar 15 [0'21]) which open the quartet, we hear forceful imitative calls on a dotted motif (bar 10 [0'13, bar 23 [0'33]) followed by a tension-inducing drop of a seventh. The second theme (bar 53 [1'18]) contrasts with this in its gentle effusiveness, which is nonetheless not free of turmoil. The extensive development (bar 96 [2'27]) makes use essentially of the elements of the first group and their emotional colouring. It

leads, at its centre (bar 161 [3'58] et sqq.), to an overwhelming culmination: a cry bursts forth on the first violin (bar 161 [3'58]) with a note in its topmost register (B flat) held over five bars, while the tremolos rush onwards in the low registers of the other instruments. This passage might well seem to anticipate the cry of deafness that pierces the finale of Smetana's Quartet 'From my life'. For the sake of contrast, the recapitulation presents the second theme (bar 213 [5'15] before the first (bar 253 [6'21]). It is followed by a searing Presto coda (bar 290 [7'10]).

The second movement marks a break with the elfin lightness and fairy-like character of most of Mendelssohn's scherzos, replacing them with a violent, hot-tempered discourse dominated by syncopations, dissonances and angry accents. The strange trio (bar 86 [1'59]) with its dialogic structure between the two pairs of upper and lower voices recalls some of the *alternativo* sections of Haydn. This sombre-hued material also serves to articulate the coda (bar 264 [4'00]).

The Adagio is a bithematic sonata form without central development, but the recapitulation (bar 49 [2'56]) nonetheless affords an opportunity for development in a section with thematic working of the first theme (bar 62 [3'43]), which is combined with the subsidiary elements of the second (bar 70 [4'13]) immediately after the dynamic peak (bar 68 [4'04]) of a movement otherwise generally steeped in poetry and gentle melancholy. The first theme is consolatory

and effusive, with an enveloping violin line built on wide expressive intervals and underpinned by the counterpoint of a descending scalar fragment on the cello. Initially warm-hearted and tranquil, the second theme (bar 27 [1'39]) subsequently grows tenser with oppressive dotted rhythms which will serve as material for the second part of the interpolated development within the recapitulation.

The Finale, Allegro molto, reverts to the tumult and bitterness, agitation and darkness of the initial Allegro. It is once more a bithematic sonata form, but this time featuring a lengthy central development (bar 125 [1'25]). This is tormented in character, like the movement's first theme, which is founded on a syncopated rhythm made still more breathless by the ostinato motif of a quasitremolo or wide trill which moves between the accompanying voices. At the heart of this development (bar 213 [2'23]) there suddenly appears a new theme which brings a moment of soothing calm to the sombre tumult of the discourse. The exposition and recapitulation (bar 269 [3'03]) are organised in ternary fashion, with the first theme recurring in the guise of closing group (bars 82 [0'54], 325 [3'42]) after the confident, relaxed second theme (bar 49 [0'32], 289 [3'17]), so that the anguished, obsessive character of the first is made to dominate both sections. This same theme is also the basis for the brilliant coda (bar 369 [4'12]), where it is overlaid by virtuoso

runs for the first violin which almost make it resemble a concerto finale.

Aside from its expressive power, one of the most original and modern features of both this movement and the work as a whole is to be found in the innumerable inventive sonorities that run through the four movements, from the wild tremolos which open the quartet to the insistent quasi-trills punctuating the finale.

Bernard Fournier

Quatuor Modigliani

The Modigliani Quartet was formed in 2003 and first attracted international attention in 2004 by winning the Frits Philips String Quartet competition in Eindhoven. It subsequently took First Prize at the Vittorio Rimbotti competition in Florence in 2005 and won the highly prestigious Young Concert Artists Auditions in New York in 2006.

It has since become one of the world's most sought-after young chamber ensembles, appearing at such major venues and festivals as Carnegie Hall and Lincoln Center in New York, Kennedy Center in Washington DC, the Théâtre du Châtelet and Auditorium du Louvre in Paris, the City of London Festival and Wigmore Hall in London, the Amsterdam Concertgebouw, the French May Festival in Hong Kong, La Folle Journée de Nantes, the Festival de la Roque d'Anthéron, the Schubertiada in Brescia, La Pergola in Florence, the Teatro La Fenice in Venice, the



Palazzo Sarracini in Sienna, the Mecklenburg-Vorpommern and Rheingau Festivals in Germany, and Kioi Hall in Tokyo. Its future engagements include the Lucerne Festival in September 2010, the Schubertiade in Hohenems, the Gstaad Festival with Sabine Meyer, the Wigmore Hall, the Palais des Beaux-Arts in Brussels, the Amsterdam Concertgebouw, the Auditorium du Louvre alongside the Emerson, Jerusalem, and Takács Quartets, the Vienna Musikverein, and tours of United States, Germany, Italy, Spain, Belgium, Japan, and Australia.

Amongst the distinguished artists with whom the quartet has collaborated are Michel Dalberto, Henri Demarquette, Abdel Rahman El Bacha, Anne Gastinel, Gary Hoffman, Eric Le Sage, Jean-Marc Luisada, Paul Meyer, Jean-Frédéric Neuburger, Lise Berthaud, Michel Portal, Gérard Caussé, Sabine Meyer, and Sol Gabetta.

The quartet released its first CD in 2006, a recital of works by Schumann, Wolf and Mendelssohn on the Nascor label. Its second recording, devoted to Haydn, was released on Mirare in 2008, and was awarded the prestigious Grand Prix du Disque of the Académie Charles Cros as well as numerous other distinctions (Selection of the Month in *The Strad* magazine, Selection of the Bayerische Rundfunk, **** on Klassik.com, 5 Diapasons). Its 2008-09 season won it the 'Discovery' Prize from the French critics' circle.

After gaining a Premier Prix at the Conserva-

toire National Supérieur de Musique de Paris, the Modigliani Quartet studied with the Ysaye Quartet in Paris, attended the masterclasses of Walter Levin and György Kurtág, and then had the opportunity to work with the Artemis Quartet at the Universität der Künste in Berlin.

The quartet holds a scholarship from the Fondation Natexis Groupe Banque Populaire and receives support from the Spedidam.

Today the Modigliani Quartet has the privilege of playing four magnificent Italian instruments on loan:

Philippe Bernhard plays a violin by Giovanni Battista Guadagnini (1780);

Loïc Rio plays a violin by Alessandro Gagliano (1734);

Laurent Marfaing plays an alto by Luigi Mariani de 1590;

François Kieffer plays a cello by Matteo Goffriller, the 'ex-Warburg' of 1706.

Translation: Charles Johnston

Die Streichquartette Opus 13 und 80, das geheime Herz Mendelssohns

Felix Mendelssohn (1809-1847) teilt mit Mozart und Schubert den bedeutenden Vorzug ein Wunderkind gewesen zu sein; einige seiner Jugendwerke übertreffen sogar an Kunstfertigkeit und Vollkommenheit die äquivalenten Produktionen seiner älteren Kameraden, die mit dem gleichen Alter komponiert wurden. Selbst wenn er als Interpret das Klavier bevorzugte, so fühlte Mendelssohn sich doch eher den Streichinstrumenten hingezogen und wie Schubert auch, versuchte er zuweilen in einigen Werken die Bratsche zu spielen, auch wenn er nicht wie letzterer dieselbe Erfahrung des Kammermusikspiels besaß. Aber was das Komponieren angeht, so zeigte er auf Anhieb eine große Vertrautheit im Umgang mit den kleinen Streicherbesetzungen, die er auf betont idiomatische Weise bearbeitete, wie dies das schon stark persönlich geprägte, wahrhafte Meisterwerk, das Oktett Opus 20 bezeugt. Ein Werk, das zwei Quartette in sich vereint und das er mit nur sechzehn Jahren im Jahre 1825 komponierte.

Indem er sich sehr früh der Komposition von Streichquartetten widmete – das erste Quartett stammt aus dem Jahre 1823, das er aber nicht anerkannte – hinterlässt Mendelssohn sechs bedeutsame Werke des Repertoires (1827, 1829, 1837-38 [3], 1847), wie ebenfalls auch eine zusammengefügte



Partition, Opus 81, das aus vier unabhängigen Sätzen besteht, die an verschiedenen Abschnitten seines Lebens komponiert wurden. Das daraus stammende *Capriccio* (1843) wurde in diese Einspielung des Modigliani Quartetts mit aufgenommen. Die vorliegende Aufnahme besteht vor allem aus den zwei vollkommensten Partituren, die der Komponist für diese musikalische Besetzung realisiert hat: Das *Quartett op. 13 in a-Moll* und das *Quartett op. 80 in f-Moll*. Beide öffnen und schließen sie auf untypische Art und Weise diesen offiziellen Streichquartett-Zyklus Mendelssohns. Die ungewöhnliche Ausdruckskraft ihrer Dramatik zeichnet sich von der charakteristischen Ästhetik des Komponisten ab, die von Lebhaftigkeit, Elan oder ruhiger und verträumter Poesie geprägt ist.

Beide Quartette sind eine musikalische Reaktion auf den vom Tode ausgelösten Schock: Der Tod eines von ihm hoch verehrten Menschen (Beethoven, 1827) oder eines geliebten Wesens (seine Schwester Fanny, 1847). Dieser Aspekt verleiht seiner Musik einen größeren von Ernst geprägten Ausmaß, der allein nicht nur stürmische Ausbrüche herbeiführt, sondern auch einen besonderen formellen Einfallsreichtum. In beiden Fällen enthüllt er uns unbekannte oder selbst von ihm geheim gehaltene Aspekte seiner Persönlichkeit – so stark lässt sich hier dieser sonst so überaus elegante Musiker, der immer um Zurückhaltung

besorgt ist, vom Fieber romantischer Leidenschaften packen, so dass er eine quasi expressionistische Ästhetik annimmt.

Streichquartett op. 13 a-Moll (1827): ein „Grabmal“ für Beethoven (Track 1 bis 4)

I – Adagio-Allegro vivace (Sonatenform).

II – Adagio non lento (Liedform).

III – Intermezzo ([Allegretto con moto – Allegro di molto – Tempo I] Scherzo-Form).

IV – Presto (Sonatenform).

Einige Monate nach dem Tod Beethovens (26. März 1827), komponiert Mendelssohn ein Lied, *Frage*, worin das Motiv der drei Noten kein anderes ist als eine neue Interpretation des Motivs der *Abwesenheit*, das in dem 2. Satz der *Lebewohl-Sonate* Beethovens vorhanden ist. Das im einführenden *Adagio* (Takt 14 [59'']) des im Juli begonnenen *a-Moll-Quartetts* wieder aufgenommene Motiv, wird auf zyklische Art im Finale (Takt 383 [8'39]) des Werkes wieder eingesetzt, nachdem es, wie Mendelssohn selber sagte, in den vorangegangenen vier Sätzen „gesprochen“ habe. Auch wenn die im Text vorhandene Frage sentimentaler Natur ist und nicht direkt mit dem Tod im Allgemeinen, weder mit dem Tod Beethovens selbst in Zusammenhang gebracht werden kann, so hat sie nichtsdestotrotz in ihrem Wesen einen Beethovenschen Charakter inne; sie ist außerdem nicht weit von dem berühmten „Muss es sein?“¹ des 16. *Streichquartetts*

op. 135 entfernt, das die Quintessenz der Beethovenschen Frage darstellt. Über diesen Bezug hinaus, der Schatten Beethovens ist über das gesamte Streichquartett hinweg präsent, das ohne einen Hauch von Nostalgie und selbst mit einer beinahe modernen Distanzierung das Andenken an den verstorbenen Komponisten ausdrückt.

Der Einfluss Beethovens ist vor allem in der musikalischen Materie selbst zu spüren. Das einführende Motiv wurde schon angesprochen, aber es sind noch viele andere thematische Elemente zu finden, die Beethovensche Züge tragen: So zum Beispiel das erste Thema des *Allegro vivace*, das der Einführung des *Adagio* folgt (Takt 23 [1'32]) und von dem entsprechenden Thema des *Opus 132* von Beethoven inspiriert ist. Auch das Thema des fugato des *Adagio non lento* (Takt 20 [1'15]), das nur schwer ihre Ähnlichkeit mit demselben des fugato des *Andante* aus dem op. 95 verbirgt, besonders weil beide von der Bratsche eingeführt werden. Vor allem aber trägt die Architektur des *Quartetts op. 13* die Marke Beethovens, und ganz genau die des *Opus 132*. Es ist von großer Bedeutung, dass Mendelssohn dieselbe Tonart (a-Moll) wählte, zumal dieses 15. Streichquartett Beethovens das erste bedeutende Quartett in der Geschichte dieser Gattung darstellt, das diese Tonart eingesetzt hat, die nie zuvor von Mozart oder Haydn in ihren Streichquartetten benutzt wurde. Außerdem übernimmt das Werk das

¹ „Ist es wahr? Ist es wahr?“, nach dem Text des Dichters Voss, „dass du stets dort in dem Laubgang, an der Weinwand meiner harrst?“

Prinzip einer langsamen von einem reflexiven Charakter geprägten Einleitung und das eines Rezitativs um das Finale zu eröffnen. Noch viele weitere Gliederungen sprechen für eine beethovensche Konzeption, wie die Poetik der Kontraste oder die Dialektik der Strukturen, die am Ende des Scherzo (*Intermezzo*) Mendelssohn dazu führen das Motiv einer Struktur von einer anderen „absorbieren“ zu lassen.

Der Ton der Einleitung des *Adagio* des ersten Satzes hat jedoch nichts von Beethoven inne und die reflexive Logik, die dort zu Werke ist, ist vornehmlich lyrisch gefärbt, als das sie metaphysischen Fragen zugewandt ist. Dergleichen trägt es sich mit dem darauf folgenden *Allegro vivace* zu; es ist von einem romantischen Fieber gepackt, die wenig mit der Art der Ausdruckskraft des *Opus 132* gemein hat. Nach stürmischen aufsteigenden Läufen zeigt sich das erste Thema mit punktiertem Rhythmus [1'32] energisch, auch wenn mit klagenden Akzenten. Beide Elemente der zweiten thematischen Gruppe (Takt 59 [2'30], Takt 77 [3'01]) beziehen sich auf einen Lyrismus ohne jegliches Gehabe, wobei das zweite zuerst von dem Cello wie notiert *con fuoco* (feurig) gespielt wird. Die Entwicklung (Takt 93 [3'29]) liegt einzig dem ersten Thema zugrunde, worin die zweideutigen Züge untersucht werden, während die intensive Coda (Takt 226 [7'17]) ihren kämpflustigen Charakter betont.

Die dreiteilige Liedform (ABA' + Coda) im *Adagio non lento* lässt ihre außen liegenden Partien (AA') miteinander kontrastieren. Sie bestehen aus einer Aneinanderreihung eines stillen Themas eines innigen Kantabile – man findet darin einige Tonfälle des ersten Themas des *Adagio* aus dem *Opus 74* von Beethoven wieder – mit einem neuralgischen fugato (takt 20 [1'15]), mit in der Mitte einem *poco più animato* (B, Takt 46 [2'44]), wo sich ein Rezitativ der ersten Violine entfaltet, das, von leichten rhythmischen Bewegungen der unteren Stimmen begleitet, sich nach freudigeren Horizonten zu sehnen scheint, bis unbemerkt (Takt 54 [3'15]) das Thema des fugato wieder einsetzt, das bis an das Ende dieser Partie mit dem Motiv des Rezitativs im Dialog ist und es schließlich verebben lässt. Die Wiederaufnahme der Exposition A' (Takt 93 [5'24]) konzentriert sich auf das Thema des verwandelten fugato und wird ebenfalls stiller, was zu der Grundlage der ruhigen Coda wird (Takt 110 [5'41]).

Das *Intermezzo*, das ebenfalls einer dreiteiligen Liedform zugrunde liegt, lässt in ihren außen liegenden Partien (AA') ein ergreifendes Volkslied erklingen, das von der ersten Violine gespielt und von den anderen Instrumenten in Pizzicato begleitet wird, mit einer Ausbreitung von Gegenstimmen in der Wiederaufnahme der Exposition (Takt 116 [3'28]). Der mittlere Teil, *Allegro di molto* (Takt 27 [1'37]), ist eines der mehrfachen Beispiele



dieser beflügelten elfenhaften Tänze, dessen geheime Formel allein Mendelssohn besitzt. Zu beachten ist die Fermate, die die Wiederaufnahme der Exposition des Liedes unterbricht, um einer sonderlichen Coda Platz zu gewähren (Takt 142 [4'17]), die zwischen der stark heterogenen Materie der jeweiligen beiden Partien ein Zwiegespräch entfalten lässt.

Hinsichtlich des letzten Satzes, der länger und komplexer ist, kann das Finale für einen 18. jährigen jungen Mann als wahrer Kraftakt angesehen werden; auch wenn seine Schritte hier, mehr noch als in den vorherigen Sätzen, von Beethoven geführt wurden, für dessen komplexe Architektur Mendelssohn eine bemerkenswerte Kenntnis und ebenfalls ein beachtliches Verständnis aufweist. Der Satz beginnt mit einem einleitenden Rezitativ, das von Tremolos begleitet wird, die gleichermaßen an seinen großen Vorgänger, dem *più allegro* erinnert, der uns seinerseits zu dem Finale des *op.132* führt, und an das Rezitativ des ersten Satzes der *Sonate op.31 n°2*, auch als „*Der Sturm*“ bekannt. Dieses Rezitativ führt uns zu dem ersten der beiden Themen in Sonatenform (Takt 29 [42'']), worin das zweite Thema (Takt 90 [1'48]) den Charakter eines schonungslosen Reiterzugs der fieberhaften Lyrik des ersten Themas gegenüber stellt. Das Rezitativ übt ihrerseits eine doppelte thematische und strukturierende Funktion über die

Form aus, zumal es an verschiedenen Übergangspunkten der Passage immer wieder erneut einsetzt, wie im Takt 333 [6'23] um die Koda einzuführen (Takt 365 [7'08]), wo Mendelssohn auf zyklische Art und Weise auf die verschiedenen vorangegangenen Themen zurückweist – das *fugato* des *Adagio* (wiederholt in dem Satz gehört, Takt 164 [3'12]) – und um die einleitende Frage *Ist es wahr?* zu besiegeln (Takt 383 [8'39]), auf die er deutet, um mit einem Fragezeichen zu schließen.

Capriccio (1843) aus dem Opus 81 (Track 9)

Auch wenn das *Capriccio* dem *Opus 81* zugeschrieben wurde, so hat es jedoch mit den anderen Sätzen des Streichquartetts überhaupt nichts gemein. Diese wurden allein schon viel früher komponiert: Die schließende *Fuge* 1827 oder später im Jahre 1827, das *Andante* und das *Scherzo*. Es handelt sich hier um eine neue Interpretation der alten Form des Präludium und *Fuge*. Das Präludium ist ein bewegendes *Andante con moto*, worin die Anmut der wiegenden Bewegung der Taktart 12/8, die Melancholie des Themas bestreiten will. Die geschickt durchdachte, mit energischem Charakter geprägte *Fuge* (Takt 30 [1'53]), *Allegro fugato, assai vivace* zeigt, dass Mendelssohn zweifelsohne die von Beethoven gehört haben muss, die sein *Opus 59 n°3* schließt.

Streichquartett op.80 in f-Moll (1847): Der Vorbote des Todes (track 5 bis 8)

I – Allegro vivace (Sonatenform).

II – Allegro assai (Scherzo).

III – Adagio (Sonatenform).

IV – Finale, Allegro molto (Sonatenform).

Als im Jahre 1847 Mendelssohn von seiner zehnten Reise in England am 17. Mai in Frankfurt zurückgekehrt war, erfährt er von dem Tod von Fanny Hensel, seine Schwester und sein weibliches Pendant. Er bricht zusammen, von Ohnmacht getroffen. Drei Monate später beendete Mendelssohn das *Streichquartett op.80* – ein Werk voll von Spannung und Dramatik, dem man des Öfteren auch den Namen „Requiem für Fanny“ zuteilt. Auch wenn kein objektives Element dies bestätigen kann, so ist man nichtsdestotrotz versucht zu erörtern, dass das Werk ein musikalischer Ausdruck der Trauer ist, in die der Tod seiner Schwester ihn getaucht hat.

Auf jeden Fall und was das *Streichquartett in f-Moll* wie auch das zwanzig Jahre zuvor komponierte *Streichquartett a-Moll* angeht, bei beiden steht der besonders betont persönliche Gefühlsausdruck – der Nachklang der Trauer über den Tod seiner Schwester, der symbolische Widerhall von dem Tod Beethovens – mit der Komposition eines außergewöhnlichen Werkes in Übereinstimmung, worin sich Mendelssohns eher ungewohnte



Qualitäten – die Ausdruckstärke und der zukunftsorientierte Charakter – vereinen.

Das Streichquartett erscheint somit in Hinblick auf den äußerst zurückhaltenden Mendelssohn, wenn nicht als das aufschlussreiche, dann jedoch als bevorzugter Ort der Ausdrucksmöglichkeit wesentlicher Seelenzustände, Spiegel tiefer Zweifel, die ihn erschüttert haben müssen. Nie zuvor jedenfalls ist Mendelssohn in dem Ausdruck des persönlichen Gefühls, was es an Zuspitzung und Neuralgie tragen kann, so weit gegangen, als in diesen beiden Streichquartetten aus den Jahren 1827 und 1847.

Noch unter den Auswirkungen der Verzweiflung, in die ihn die Nachricht des Todes von Fanny getaucht hat, unterbricht Mendelssohn die Komposition eines neuen Quartetts in a-Moll, um alsbald ein anderes Quartett zu beginnen, das *Streichquartett in f-Moll*, ein Meisterwerk, das er unter dringendstem Tatendrang komponierte und das gleichermaßen von dem Todesfall vom Mai des Jahres 1847 und die Vorahnung seines eigenen tragischen Schicksals geprägt ist: Mendelssohn starb einige Monate nachdem er das Werk vollendet hatte. Er konnte es einmal anlässlich einer privaten Ausführung am 5. Oktober 1847 hören. In diesem Werk gibt es nicht wie im op.13 eine formale Originalität, aber der Ausdruck erlangt darin eine derlei vollendete Größe, wie es nie zuvor in den früheren Kompositionen vorgekommen ist. Das Werk ist wie ein

Dialog, eine Art Gegenüberstellung, worin der Schmerz unaufhörlich durch Wendungen in Harmonie, Rhythmik oder Intensität den Diskurs zu schwächen versucht. Das Festhalten des Quartetts an der *f-Moll* Tonart – selbst das theoretische *As-Dur* des *Adagio* ist nur eine Tarnung, hinter der sich das benachbarte *Moll* geduldet – enthüllt das „Seelenleid“ Mendelssohns.

Die Tremolos, die den ersten Satz *Allegro vivace* eröffnen, tragen weniger die Angst – wie bei Schubert zum Beispiel – als ein Gefühl der Wut in sich; ein Widerhall aus dem ersten Satze des 11. *Streichquartetts Opus 95* von Beethoven, der, ebenfalls in *f-Moll*, als Hintergrundmuster zu dem Quartett dient. Sich zwischen zwei Wogen barscher Tremolos einschiebend (Takt 1, Takt 15 [21'']), die das Quartett eröffnen, treten durch ein punktiertes Motiv Imitationen männlicher Schreie ein (Takt 10 [13''], Takt 23 [33'']), die mit einem neuralgischen Intervall einer Septime gefolgt erneut verebben. Das zweite Thema (Takt 53 [1'18]) kontrastiert durch ihre innige Milde, die indes jedoch nicht ganz von Unruhe befreit ist. Die weitläufige Entwicklung (Takt 96 [2'27]) gründet im Wesentlichen ihre Entfaltung in Elementen der ersten thematischen Gruppe und in dessen Klangfarbe. In ihrer Mitte (Takt 161 [3'38] sqq.) führt sie zu einen ergreifenden Höhepunkt: Ein überschwänglicher Schrei in der ersten Violine (Takt 161 [3'38]) mit

einer lang anhaltenden extrem hohen Note (*b*, fünf Takte lang), während sich in dem tiefen Register die Tremolos überstürzen. Diese Passage deutet nicht weniger auf den tauben Schrei hin, der das Finale des *Streichquartetts „Aus meinem Leben“* von Smetana prägt. In Hinsicht auf Kontrast, wurde die Reprise umgekehrt und legt somit das zweite Thema (Takt 213 [5'15]) vor dem ersten (Takt 253 [6'21]) vor. Diese wird von einer aufbrausenden Coda (*Presto*) gefolgt (Takt 290 [7'10]).

Der zweite Satz bricht sowohl mit der elfenhaften Leichtigkeit wie auch mit dem zauberhaften Charakter, der die meisten Mendelssohnschen Scherzos prägt, um einem gewaltsamen und aufbrausenden Ton Eingang zu gewähren, der von Synkopen, Dissonanzen und stürmischen Akzenten beherrscht wird. Das sonderbare Trio (Takt 86 [1'59]) mit ihrer Dialogstruktur zwischen zwei Stimmpaaren im hohen und tiefen Register, erinnert an gewisse *alternativo* von Haydn. Dieses dunkel gefärbte Material dient auch der Struktur der Coda (Takt 264 [4'00]).

Das *Adagio* ist eine doppelthematische Sonatenform ohne zentrale Entwicklung. Die Reprise (Takt 49 [2'56]) räumt ihm jedoch mittels eines Abschnitts einen Platz ein, worin sich Mendelssohn einer thematischen Bearbeitung des ersten Themas ausliefert (Takt 62 [3'43]), zu dem sich sekundäre Elemente des zweiten Themas einmischen (Takt 70 [4'13]) und dies

nach dem klingenden Höhepunkt dieses Satzes (Takt 68 [4'04]), der im Allgemeinen von Poesie und melancholischer Milde getragen wird. Das erste Thema zeigt sich Trost spendend und innig mit einer von der Violine umhüllenden Linie, die mit großen ausdrucksvollen Intervallen geformt wird und von dem Kontrapunkt eines Fragments einer absteigenden Tonleiter im Cello untermalt wird. Das zweite Thema (Takt 27 [1'39]), obwohl zuerst warmherzig und ruhevoll, zieht sich anschließend krampfhaft durch bedrückende punktierte Rhythmen zusammen, die später als Argument zur zweiten Hälfte der Weiterführung dienen, die mit in der Reprise eingefügt werden. Das Finale *Allegro molto* findet den Tumult, die Herbheit, die Aufregung und Schwärze des anfänglichen *Allegros* wieder. Es weist erneut eine doppelthematische Sonatenform auf; dieses Mal aber mit einer ausgedehnten zentralen Entwicklung (Takt 125 [1'25]), die, wie das erste Thema, von einem leidenden Charakter geprägt ist und einem synkopischen Rhythmus zugrunde liegt, der das von quasi Tremolo oder breiten Trillern obstinate Motiv, das in den Begleitstimmen zirkuliert, noch hastiger gestaltet. Unerwartet taucht aber im Herzen dieser Entwicklung (Takt 213 [2'23]) ein neues Thema auf, das ein Moment der Ruhe in den finsternen Tumult dieses Diskurses mit sich bringt. Die Exposition und ihre Reprise (Takt 269 [3'03]) liegen einer dreiteiligen

Liedform zugrunde, worin das erste Thema (Takt 82 [54'], 325 [3'42]) nach dem zweiten Thema, das einen vertrauten und ergebenen Charakter aufweist (Takt 49 [32''], 289 [3'17]) anstelle der abschließenden Expositionsgruppe erneut aufgenommen wird. Dies gibt wiederum dem neuralgischen und zwanghaften Charakter des eröffnenden Themas Vorzug. Die brillante Coda (Takt 369 [4'12]), die ebenfalls auf diesem Thema aufgebaut ist, lässt dieses durch virtuose Passagen in der ersten Violine überfliegen, die beinahe dem Finale eines Konzerts gleichstehen.

Von der expressiven Macht abgesehen, zeichnet sich eines der originalsten und modernsten Eigenheiten dieses Satzes und dieses Werkes in diesen unzähligen klanglichen Fundgruben aus, die die vier Sätze kennzeichnen; von den wilden Tremolos, die das Werk eröffnen, anfangen, bis zu den stechenden quasi Trillern, die das Finale besäen.

Bernard Fournier



Quatuor Modigliani

Aus einer tiefen Freundschaft und einer gemeinsamen Leidenschaft für Streichquartette entsprungen, hat das Modigliani Quartett zuerst internationale Achtung erlangt, indem sie nacheinander drei erste Preise im Eindhoven Internationalen Musikwettbewerb (2004), im Musikwettbewerb Vittorio Rimbotti in Florenz (2005) und in dem prestigereichen Young Concert Artists Auditions in New York (2006) erhielten.

Das Modigliani Quartett ist eines der gefragtesten Quartette unter den jungen Kammermusikformationen. Unter den künftigen Engagements zählen das Musikfestival in Luzerne (September 2010), die Schubertiade in Hohenems, das Festival von Gstaad mit Sabine Meyer, das Wigmore Hall in London, das Palais des Beaux-Arts in Brüssel, das Concertgebouw in Amsterdam, das Auditorium du Louvre in Paris neben weiteren Quartetten wie Emerson, Jerusalem, Takacs, der Musikverein Wien, wie auch zahlreiche Tourneen in den Vereinigten Staaten, in Deutschland, Italien, Spanien, Belgien, Japan und Australien.

Das Quartett tritt ebenfalls mit renommierten Künstlern, wie Michel Dalberto, Henri Demarquette, Abdel Rahman el Bacha, Gary Hoffman, Jean-Marc Luisada, Paul Meyer, Jean-Frédéric Neuburger, Lise Berthaud, Michel Portal, Gérard Caussé, Sabine Meyer

und Sol Gabetta auf... und ist des Öfteren Gast auf international bedeutenden Bühnen, wie das Carnegie Hall oder das Lincoln Center in New York, das Kennedy Center in Washington, das Wigmore Hall in London, das Concertgebouw in Amsterdam, das Théâtre du Châtelet, das Auditorium du Louvre, das Festival French May in Hong Kong, die Folle Journée in Nantes, das Festival de la Roque d'Anthéron, das Rheingau Musik Festival oder die Festspiele von Mecklenburg-Vorpommern in Deutschland, die Fenice in Venedig, das Palazzo Sarracini in Siena, das Kioi Hall in Tokio.

Im Frühling 2006 hat das Quartett ihre erste Aufnahme präsentiert, das den Werken von Schumann, Wolf und Mendelssohn gewidmet ist (Nascor/Harmonia Mundi). Eine zweite Aufnahme mit Werken von Haydn (Mirare/Harmonia Mundi) ist im Mai 2008 herausgekommen und erlangte den prestigereichen Grand Prix du disque der Akademie Charles Cros, wie zahlreiche weitere Auszeichnungen (Auswahl des Monats des Strad, Auswahl des Monats des Bayerische Rundfunks, **** Klassik.com und 5 Diapasons); ihre Saison 2008-2009 wurde mit dem Prix Révélation vom Kritikverband preisgekrönt.

Nach einem ersten Preis des Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, wurde das Modigliani Quartett vom Ysaye Quartett in Paris weitergebildet und besuchte die Meisterkurse unter der Leitung

von Walter Levin und Gyorgy Kurtag und hatte schließlich das Glück sich neben dem Artemis-Quartett in der Universität der Künste Berlin weiter zu entfalten.

Das Quartett ist Preisträger der Fondation Natexis Groupe Banque Populaire und erhält die Unterstützung der Spedidam.

Heute hat das Modigliani Quartett das Privileg vier hervorragende italienische Instrumente verleih zu bekommen.

Philippe Bernhard spielt eine Geige von Giovanni Battista Guadagnini aus dem Jahre 1780.

Loïc Rio spielt eine Geige von Alessandro Gagliano aus dem Jahre 1734.

Laurent Marfaing spielt eine Alto von Luigi Mariani de 1590.

François Kieffer spielt ein Violoncello von Matteo Goffriller „ehem.-Warburg“ aus dem Jahre 1706.

Übersetzung: Daniela Arrobas



