

Quatuor Ébène

«Le quatuor à
cordes en trois
temps forts»

String Quartets

11.10.23

Mercredi / Mittwoch / Wednesday

19:30

Salle de Musique de Chambre

EQE SUV

POUR UN NIVEAU INÉDIT DU LUXE MODERNE.

Le nouvel EQE SUV 100 % électrique conjugue design sophistiqué et fonctionnalités pratiques. Au cœur de l'habitacle luxueux, le système multimédia intuitif MBUX et son impressionnant Hyperscreen* se distinguent d'emblée. Avec jusqu'à 591 km d'autonomie**, l'EQE SUV peut être rechargé à 80 % en 32 minutes. Découvrez aujourd'hui l'électromobilité de demain.



17,7 - 25,6 kWh/100 KM • 0 G/KM CO₂ (WLTP).

*Option. **Plus d'info sur [mercedes-benz.lu](https://www.mercedes-benz.lu)

Quatuor Ébène

«Le quatuor à cordes
en trois temps forts»

Quatuor Ébène

Pierre Colombet, Gabriel Le Magadure violon

Marie Chilleme alto

Yuya Okamoto violoncelle

Le Quatuor Ébène remercie Yuya Okamoto de remplacer Raphaël Merlin pour ce concert.

(r) résonances 19:00 Salle de Musique de Chambre

Artist talk: Gabriel Le Magadure en conversation avec Charlotte Brouard-Tartarin (FR)

cacophonnic

Is when sparkling water, crackers or candy wrappers become the new accompaniment to that iconic violin solo...

Don't miss out on the actual melody. Keep the snacks to the intermission or the return journey.

Joseph Haydn (1732–1809)

Streichquartett N° 26 g-moll (sol mineur) op. 20 N° 3 Hob. III:33

«Sonnenquartett N° 3» (1772)

Allegro con spirito

Menuetto: Allegretto

Poco adagio

Allegro molto

30'

Béla Bartók (1881–1945)

Quatuor à cordes N° 3 Sz 85 (1927)

Prima parte: Moderato

Seconda parte: Allegro

Ricapitulazione della prima parte: Moderato

Coda: Allegro molto

16'

Franz Schubert (1797–1828)

Streichquartett N° 15 G-Dur (sol majeur) op. 161 D 887 (1826)

Allegro molto moderato

Andante un poco moto

Scherzo: Allegro vivace – Trio: Allegretto

Allegro assai

45'

FR **Quatuors de l'intranquillité**

Angèle Leroy

Temple de la forme classique, forme « *la plus pure de la musique instrumentale* » selon Gabriel Fauré, creuset où se fondent quatre individualités pour concourir à l'élaboration d'un ensemble qui les dépasse, conversation « *entre quatre personnes raisonnables* » (Johann Wolfgang von Goethe dans une lettre en 1829), le quatuor n'est-il qu'équilibre, progrès, sérieux et perfection ? Ce genre, pourtant fort éloigné de l'égotisme du concerto ou de la musique soliste, lieux où faire briller une individualité artistique, s'est trouvé au contraire bien plus d'une fois le réceptacle des sentiments et émotions les plus intimes de ses créateurs – et ce même lorsque son titre (quatuor « de ma vie », « lettres intimes »...) ne le signalait d'aucune manière. C'est très vrai par exemple chez Dmitri Chostakovitch, pour qui le médium joue le rôle d'un espace de liberté et d'honnêteté intérieures dans une carrière obérée par la brutale mainmise soviétique sur l'art. Vrai également pour Ludwig van Beethoven, qui – tout en exploitant à plein les possibilités bâtisseuses de son langage dans ce formidable terrain d'expérimentation formelle – y met en scène ses questionnements existentiels (« *Muss es sein?* »). On pourrait continuer la liste. Comme l'écrit Bernard Fournier, « [le] quatuor a révélé très tôt dans son histoire la pleine étendue de ses possibilités expressives et la nature des expériences spirituelles auxquelles il peut conduire, expériences qui, plus que dans aucun autre genre, placent le compositeur en face de lui-même. »



Reginald Mills, *Le Quatuor à cordes du docteur Johnson*, 1941

De la tendance « objective » du quatuor, comme lieu où élaborer un discours qui sublime les règles du contrepoint et de l'harmonie fondamentales au genre (Albert Roussel en parlait comme de « *l'épreuve par excellence, qui révèle, sans truccages et sans fards, la valeur du musicien* »), Joseph Haydn est un représentant de choix.

Si l'appellation de « père du quatuor » qu'on lui a associée est une simplification, force est tout de même de constater que c'est à lui que l'on doit d'en avoir effectivement dessiné les contours, tout en élaborant en même temps la forme sonate qui en est l'une des fondations architecturales, et que c'est de ses œuvres que partiront ses successeurs (Wolfgang Amadeus Mozart en premier lieu). Mais ce pan formel ne doit pas faire oublier que le compositeur a également exploré sans réticence les possibilités expressives du genre – les deux n'étant d'ailleurs pas indépendants l'un de l'autre, comme en témoigne par exemple la *Fantasia* de l'*opus* 76 N° 6, métaphore d'un cheminement intérieur inquiet d'une frappante audace harmonique. Auparavant, d'autres de ses quatuors, tel l'*opus* 20 N° 3 qu'interprètent les membres du Quatuor Ébène ce soir, auront distillé la même *intranquillité*. Ce néologisme, entré dans la langue française dans les années 1980 avec la traduction de Françoise Laye de l'immense *Livro do desassossego* de Fernando Pessoa, évoque un sentiment plus complexe que la simple inquiétude : il parle comme elle l'explique d'un monde « *parcouru sans cesse de courants contradictoires, et traversé d'une interrogation fondamentale* ». Un monde à décrire en infléchissant le discours, en « *forg[eant] une langue nouvelle, chargée de nous amener au seuil de l'indicible, [en] convuls[ant] son langage, en usant de toutes les ressources de sa [propre] langue* » (*ibid.*). Chacun à leur manière, plus ou moins notablement, mais toujours sans ostentation, aussi bien Haydn dans son *Quatuor op. 20 N° 3* que Franz Schubert dans son dernier quatuor *D 887* ou Béla Bartók dans son *Troisième Quatuor* travailleront de même leur matériau musical pour évoquer cette « *condition douloureuse, mais nécessaire, pour exister pleinement* » (Richard Zenith) qu'est l'*intranquillité*.

« Jamais Haydn n'écrivit de quatuors aussi sombres »

Troisième recueil consacré par Haydn au genre du quatuor à cordes, l'*opus* 20 marque un véritable changement de perspective, et ce

à deux niveaux différents. En premier lieu, le compositeur, dont les précédents ouvrages ont constitué un espace d'apprentissage, y atteint à une véritable maturité, qui fait de ce nouvel opus « *le plus prestigieux avant l'opus 76* » (Marc Vignal), de vingt-cinq ans plus tardif.

En outre, ces six quatuors jouent au niveau de l'histoire du genre le rôle d'un jalon que l'on pourrait qualifier d'inaugural : les successeurs de Haydn ne s'y sont pas trompés, qu'ils aient été compositeurs ou musicologues.

Beethoven les recopia et les étudia minutieusement, tandis que Johannes Brahms se réjouissait d'en posséder les manuscrits autographes. Deux cent cinquante ans après leur composition, Ron Drummond écrit à leur propos : « *Ceci dit sans exagération aucune, les six quatuors à cordes de l'opus 20 sont aussi importants dans l'histoire de la musique et jouent un rôle aussi transformateur dans le champ même des possibilités musicales que la Troisième Symphonie de Beethoven le fera 33 ans plus tard.* » Il fait écho à l'affirmation, en 1923, du célèbre musicologue britannique Sir Donald Tovey : « *Chaque page des six Quatuors op. 20 est d'une importance à la fois historique et esthétique.* » Il est intéressant de noter que les premières éditions les nommaient encore *divertimenti*, une appellation qui fut bientôt remplacée par celle, considérablement plus adaptée, de *quatuors*. Quant à leur surnom de « *Quatuors du soleil* », il est dû à l'image d'un soleil levant qui ornait l'édition berlinoise de 1779.

FUR

A person wearing a dark, tailored suit is sitting on a light-colored bench. The person's right hand is resting on their lap, and their left hand is partially visible at the bottom right. The background features a wall with a vertical wooden slat and a large section of red, textured wall. The lighting is dramatic, with strong shadows and highlights.

FURSAC LUXEMBOURG
4/6 RUE DE LA PORTE NEUVE
L-2530 LUXEMBOURG

S A C



Les quatuors qui forment le cahier présentent à la fois une véritable unité esthétique et une individualité marquée en termes d'écriture ou d'expressivité. Ainsi, le *Quatuor op. 20 N° 3* manifeste, comme les autres quatuors de l'ensemble, une nouvelle égalité entre les instruments. L'un des deux quatuors, dans le mode mineur du recueil – ce qui représente une forte présence du mode dans cet ensemble, qui contient également des mouvements en mineur dans les quatuors majeurs –, joue de façon non négligeable sur l'idée de rupture, à tel point que William Drabkin, dans son *Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets*, écrit à son propos : « *Ce quatuor compte parmi les pièces les plus énigmatiques du répertoire. L'œuvre est en effet inhabituelle sur tant d'aspects qu'elle semble parfois défier la représentation.* » À propos de l'*opus 20* dans son entier, le musicologue Ludwig Finscher avait noté avant lui : « *Jamais Haydn n'écrivit de quatuors aussi sombres et aussi difficilement accessibles, mêlant de façon aussi déroutante des éléments aussi nombreux.* » Dans ce troisième quatuor, les carrures impaires (sept mesures pour le thème de l'*Allegro con spirito*, ou cinq pour le menuet), l'utilisation de nuances *piano* sur des mélodies ou cadences habituellement associées au *forte*, le jeu sur les silences ou les surprises harmoniques font ainsi partie des outils utilisés par Haydn pour déjouer les horizons d'attente.

Bartók, une modernité sans concession

Compositeur de quatuors parmi les plus importants du 20^e siècle, Bartók a donné au genre une œuvre puissamment singulière et « *d'une puissance sans équivalent depuis Beethoven* » (Bernard Fournier). Sans s'exprimer particulièrement sur son esthétique ni fonder aucune école – contrairement à son contemporain Arnold Schönberg par exemple –, il a édifié dans le genre un ensemble de six œuvres qui forment un véritable cycle, marqué à la fois par une progression linéaire et une évolution en arche, les deux derniers quatuors revenant à une conception « classique » qui intègre la modernité des deux précédents.

Ouvrant la phase la plus expérimentale de l'œuvre bartókienne de quatuor, le *Troisième Quatuor*, d'une prodigieuse inventivité en termes de textures et de sonorités, est le plus court de l'ensemble ; cette tendance à la brièveté caractérisera également la partition suivante, complexité et concision allant ainsi de pair pour créer une esthétique de la densité.

Écrit en 1927, le quatuor est formellement expérimental, notamment en termes architecturaux : l'œuvre en un seul mouvement s'articule en quatre parties, respectivement nommées *Prima parte*, *Seconda parte*, *Ricapitulazione della prima parte* et *Coda*. Les modalités des rapports entre les différentes sections sont trop complexes pour être décrites ici ; contentons-nous de remarquer que les parties impaires s'élaborent sous l'égide du mélodique, tandis que les parties paires manifestent clairement l'esprit du scherzo, avec la prééminence d'une fondation rythmique. Bien qu'ayant définitivement consommé la rupture avec toute esthétique postromantique – à laquelle les deux premiers quatuors pouvaient encore faire référence –, et marqué par une tendance auto-observatrice (où l'attention est portée sur la musique en train de se faire), le *Troisième Quatuor* n'en continue pas moins d'exprimer les préoccupations subjectives bartókienes, qui infusent l'énergie caractéristique du compositeur d'une violence sous-jacente, d'une *intranquillité* qui confine parfois au tragique.



Béla Bartók vers 1930

**« *Le fruit de mes connaissances musicales et de ma douleur* » :
Schubert**

De l'abondante production de Schubert en matière de quatuors à cordes, de grands pans sont méconnus : pour faire simple, toutes les œuvres composées avant 1817 furent longtemps concernées par une quasi-amnésie. Les suivantes, le *Quartettsatz* de 1820 et les trois derniers quatuors, eurent au contraire une postérité tout à fait méritée, et ce sont elles que l'on entend volontiers sur les scènes comme au disque. Par rapport à la production de jeunesse, ces quatre dernières partitions consacrées au genre par Schubert marquent en effet un saut qualitatif indéniable, et si le *Quartettsatz* et le *Quatuor en ré mineur* restent marqués par l'esthétique

beethovénienne, aussi bien le *Quatuor en la mineur* que le *Quatuor en sol* « *explorent des paysages et des possibilités expressives en général très étrangers à cette perspective* » (Bernard Fournier).

La création du quinzième (et dernier) quatuor de Schubert est marquée, selon Brigitte Massin, par l'« *affirmation vitale au terme d'une période de doute sur lui-même* », ainsi que par la « *libération d'une angoisse intérieure sur la reconnaissance de son état de musicien, sur l'urgence d'une organisation matérielle de son existence [...] : tout se mêle sans doute pour créer le sentiment d'inconfort et d'urgence qui permet la naissance du Quatuor en sol majeur.* » Celui-ci est une nouvelle étape après le magnifique duo de quatuors du printemps 1824 ; au même moment, Schubert, explicitant la fécondation entrecroisée entre objectivité et subjectivité évoquée plus haut, note dans son *Journal* : « *Mes productions sont le fruit de mes connaissances musicales et de ma douleur.* » Écrit en seulement



William Turner, *Clair-obscur*

dix jours en juin 1826, le *Quatuor D 887* témoigne comme ses aînés du ton schubertien, porté vers une gestion du temps axée sur l'instant et la répétition (et non le développement), ainsi que vers un maniement de la tonalité riche en ambiguïtés majeur/mineur et en juxtapositions de zones tonales éloignées. Les toutes premières mesures, avec leur basculement d'un accord majeur dans la nuance *piano* à un immense accord mineur *fortissimo*, donnent d'ailleurs immédiatement le ton.

Le quatuor manifeste aussi une propension plus symphonique (qui pousse Schubert à privilégier les instruments « secondaires » – tout particulièrement le violoncelle – et confère une tonalité plus sombre à l'ensemble), un recours à des gestes instrumentaux typés, comme les trémolos omniprésents, et une certaine distanciation du sentiment tragique et de l'angoisse de la mort, qui n'en sont pas moins bien présents tout au long de l'œuvre.

Ses quatre mouvements, organisés suivant la tradition (forme sonate, mouvement lent, scherzo et finale en rondo-sonate), portent d'un souffle ample la si schubertienne dichotomie ombre et lumière, jusqu'à l'effervescence finale par laquelle Schubert, qui devait mourir deux ans plus tard, prend congé du genre du quatuor.

Musicologue, Angèle Leroy exerce le métier de rédactrice pour diverses institutions françaises et étrangères (salles de concert, maisons d'opéra, orchestres et festivals) avec lesquelles elle collabore régulièrement.

Dernière audition à la Philharmonie

Joseph Haydn *Streichquartett op. 20/3 «Sonnenquartett N° 3»*

14.04.2008 Quatuor Mosaïques

Béla Bartók *Quatuor à cordes N° 3*

25.01.2022 Quatuor Arod

Franz Schubert *Streichquartett D 887*

17.10.2022 Quatuor Modigliani

DE Um- und Aufbrüche zu viert

Thomas Seedorf

Joseph Haydns umfassende kompositorische Erkundung der Gattung Streichquartett erreichte 1772 mit den sechs Quartetten op. 20 einen ersten Höhepunkt, der zugleich auch einen vorläufigen Endpunkt markierte – fast zehn Jahre sollte es danach dauern, bis Haydn sich mit seinem Opus 33 als Quartettkomponist wieder in der Öffentlichkeit zurückmeldete. Wie die Vorgängerwerke betitelte Haydn auch die Quartette op. 20 als «Divertimenti». Der Ausdruck ist hier aber bloßes Relikt einer älteren Bezeichnungspraxis, eine morsch gewordene Wort-Hülle für Werke, die so gut wie alle Züge des bloß Unterhaltenden hinter sich lassen haben und stattdessen die Ausdrucksmöglichkeiten und -formen der immer noch jungen Gattung Streichquartett auf radikale Weise erweitern. Ungewöhnlich ist schon, dass gleich zwei der sechs Werke in moll stehen. Hinzu kommen die bis dahin in diesem Umfang nicht gekannte Integration kontrapunktischer Techniken bis hin zur Fuge, die Weitung des Affektrahmens, in dem sich Musik bewegt, und nicht zuletzt die Tendenz zur Individualisierung des Einzelwerks.

In beinahe jedem der Quartette findet sich ein Satz, der ein einzigartiges Gepräge besitzt. Im D-Dur-Quartett etwa ist es das *Menuet alla Zingarese*, ein mit verquerten Taktakzenten spielender Tanzsatz, der zu einem Schulbuchbeispiel für das kompositorische Spiel mit Metren wurde. Im Es-Dur-Quartett überträgt Haydn im langsamen Satz das sonst meist einer Solostimme übertragene Prinzip instrumentaler Kantabilität auf alle vier Instrumente. Sie stimmen einen wie



Richard Winternitz, *Das Streichquartett* (1899)

unendlich dahin strömenden großen Gesang an, aus dem sich nur an wenigen kurzen Momenten die erste Violine herauslöst. Das g-moll-Quartett ist weniger durch einen exzeptionellen Einzelsatz als durch den leidenschaftlichen Grundgestus des ganzen Werks ausgezeichnet. Wie in den anderen Quartetten des Opus 20 ist auch hier das an zweiter Stelle der Satzfolge stehende Menuett ein Ort des Experimentierens. Haydn beendet den Trio-Teil mit einer harmonisch offenen Wendung, die zum Beginn des Menuetts zurückführt.

Die Quartette des Opus 20 sind voll solcher Überraschungsmomente. Nichts ist voraussehbar, Haydns überbordende Phantasie gestaltet beinahe jeden Takt zum Ereignis. Gerade das aber haben ihm einige Kommentatoren zum Vorwurf gemacht: Die Quartette seien zwar hochinteressante, doch nicht ganz ausgereifte Experimente, ihnen mangle es an jener klassischen Ausgewogenheit im Gebrauch der Mittel, über die Haydn erst ab den Quartetten op. 33 verfügt habe.

Dieser Kritik lässt sich entgegenhalten, dass das Streben nach Individualisierung, das Insistieren auf eine große Ausdruckspalette, aber auch die Suche nach einer kompositionstechnischen Nobilitierung der ursprünglich aus der Unterhaltungsmusik stammenden Gattung durch die Einbeziehung kontrapunktischer Elemente die sechs Quartette zu einer in sich schlüssigen Einheit und Vollkommenheit eigener Art verbinden. Als hätte er die musikhistorische Bedeutung dieser Werkgruppe geahnt, schmückte der Verleger Johann Julius Hummel seine Ausgabe von Haydns Opus 20 mit dem Bild einer aufgehenden Sonne – der Sonnenaufgang einer Gattung, die seither als die strahlendste der Kammermusik gilt.

Haydn veröffentlichte die meisten seiner Streichquartette wie das Opus 20 in Gruppen zu je sechs Werken. Obwohl die sechs Streichquartette, die Béla Bartók zwischen 1908 und 1939 komponierte, vom Komponisten nicht als eine zusammenhängende Sammlung konzipiert wurden, gelten sie im modernen Musikleben dennoch als Zyklus, als Werkkomplex, der zentraler Bestandteil des Streichquartettkanons im 20. Jahrhundert ist. Während man bei Haydn von einer Werkgruppe zur nächsten kontinuierliche Entwicklung und Veränderung der Musiksprache beobachten kann, zeigen sich in Bartóks Streichquartetten zum Teil gewaltige Umbrüche von Werk zu Werk.

Das *Dritte Streichquartett* entstand 1927, genau zehn Jahre nach Vollendung des *Zweiten Streichquartetts*. In der Zeit zwischen diesen beiden Werken hatte Bartók seine Tonsprache auf radikale Weise modernisiert und konzentriert. Die Auseinandersetzung mit der Musik Johann Sebastian Bachs und noch älterer Meister führte zu einer Neuausrichtung seines kontrapunktischen Denkens, das die Struktur der Musik auch im *Dritten Streichquartett* maßgeblich prägt. Stärker als je zuvor individualisiert Bartók die Einzelstimmen ohne Rücksicht auf die entstehenden Zusammenklänge. Dissonanzballungen, das Nebeneinander verschiedener Tonzentren und eine

harte, nicht selten sogar geräuschhafte Klanglichkeit sind Charakteristika dieses neuen Stils. Hinzu kommt eine höchstkomplexe Arbeit mit kleinen Motivzellen, aus denen die Musik in vielfältigen Ableitungsprozessen erwächst. Auch die erneuten intensiven Volksmusikstudien, die Bartók Mitte der 1920er Jahre unternahm, finden einen Niederschlag in dieser Musik. Doch anders als in vielen seiner früheren Werke sind folkloristische Elemente wie Tanzrhythmen oder melodische Modelle im *Dritten Streichquartett* zu integralen Bestandteilen von Bartóks Modernität geworden.



Bartók-Denkmal von Imre Varga in Brüssel (Spanjeplein/Place d'Espagne)

Der Wille zur Konzentration, der sich in allen Details des Werks zeigt, prägt auch dessen äußere Anlage. Unter den sechs Quartetten Bartóks ist das dritte das kürzeste. Es besteht aus nur einem Satz, der in mehrere ineinander übergehende Abschnitte unterteilt ist: Auf eine «*Prima parte*» in mäßigem Tempo folgt eine «*Seconda*

parte» von entfesselter Energie, eine «Ricapitulazione della prima parte» schließt sich an, bei der es sich aber nicht nicht, wie diese Angabe vermuten lässt, um eine Art Reprise handelt, sondern um eine vollkommen neue Auseinandersetzung mit dem zu Beginn des Werks vorgestellten Motiv- und Klangmaterial. Eine rasche Coda greift die Energie des zweiten Teils noch einmal auf.

Mit der Gattung Streichquartett wurde der junge Franz Schubert im Elternhaus vertraut. Im Familienstreichquartett übernahmen die Brüder Ferdinand und Ignaz die Violinpartien, Franz spielte die Viola und der Vater saß am Cello. *«Für seinen Vater und die älteren Brüder», so berichtet Ferdinand Schubert, «war es ein vorzüglicher Genuß, mit ihm Quartetten zu spielen. Dies geschah meist in den Ferial-Monaten. Da war der Jüngste unter allen der Empfindlichste. Fiel wo immer ein Fehler vor, und war er noch so klein, so sah er dem Fehlenden entweder ernsthaft oder zuweilen auch lächelnd ins Gesicht. Fehlte der Papa, der das Violoncello spielte, so sagte er anfangs nichts; wiederholte sich der Fehler aber, so sagte er ganz schüchtern und lächelnd: «Herr Vater, da muß was gefehlt sein!» Und der gute Vater ließ sich gern von ihm belehren.»*

Durch das familiäre Quartettieren wurde Schubert im wahrsten Sinne des Wortes spielerisch mit Hauptströmungen der Musik seiner Zeit vertraut. Dass bei einem so eminent begabten Komponisten schon früh der Wunsch entstand, eigene Werke für das so vertraute Medium zu schreiben, ist kaum überraschend, eher schon die hohe Zahl von über 20 Kompositionen für diese Besetzung, die er bis 1816 vorlegte. Auf die Idee, einige dieser Werke in Sechser- oder Dreiergruppen zu veröffentlichen, wie Haydn und nach ihm Mozart und Beethoven und viele andere es taten, kam er gar nicht erst. Zu seinen jugendlichen Streichquartetten ging Schubert später vielmehr auf Distanz. Seinen Bruder Ferdinand ließ er 1824 wissen: *«Aber besser wird es seyn, wenn Ihr Euch an andere Quartetten als die meinigen*

haltet, denn es ist nichts dran, außer daß sie vielleicht Dir gefallen, dem alles von mir gefällt.» Als der erwachsen gewordene Komponist dies notierte, lag ein Lebensabschnitt hinter ihm, den man früher oft als «Jahre der Krise» bezeichnet hat. Es war allerdings eine äußerst produktive Krise, eine Zeit grundlegender Neuorientierung, die Schubert zu einem Komponisten reifen ließ, der sich seinen Platz in der Welt der Musik erobern wollte. So sehr auch das Lied seine ureigenste Domäne war, so drängte es Schubert zu den großen Gattungen, zur Oper und zur Symphonie. Die Distanzierung von den eigenen Jugendquartetten fällt zusammen mit der Komposition neuer Werke: *«In Liedern habe ich wenig Neues gemacht»*, schrieb er einem Freund, *«dagegen versuche ich mich in mehreren Instrumentalsachen, denn ich komponierte 2 Quartetten für die Violinen, Viola u. Violoncello, u. ein Octett, u. will noch ein Quartetto schreiben, überhaupt mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen.»*

Die Streichquartette in a-moll und d-moll, auf die sich der Brief bezieht, und das erst 1826 entstandene G-Dur-Quartett, sind in der Tat als Vorboten der großen *C-Dur-Symphonie* erklärbar, und die Tendenz zu einer Schreibweise, die über den kammermusikalischen Rahmen hinausweist, ist unverkennbar. (Gustav Mahler unterstrich dies mit seiner Einrichtung des *d-moll-Quartetts* für Streichorchester.) Nicht minder wichtig ist allerdings der Einfluss, der von dem Streichquartettensemble um den Geiger Ignaz Schuppanzigh ausging. Durch die Uraufführung zahlreicher Beethoven-Quartette hatte es sich in die erste Reihe der Wiener Musiker gespielt und den Typus des Konzertquartetts in Wien etabliert. Schuppanzigh war 1823 nach mehrjähriger Abwesenheit wieder in die Donaustadt zurückgekehrt und hatte noch im selben Jahr eine Konzertreihe begründet, in deren Rahmen Schuberts *a-moll-Quartett* im März 1824 seine Uraufführung erlebte. Zu einer vermutlich geplanten Aufführung des *d-moll-Quartetts* in



Schubert -Denkmal im Stadtpark von Wiener Neustadt (Niederösterreich)



BERT

Schuppanzighs Reihe kam es nicht, das Werk erklang zu Lebzeiten Schuberts lediglich im privaten Kreis und wurde erst nach dem Tod des Komponisten gedruckt. Ein ähnliches Schicksal erfuhr auch das *G-Dur-Quartett*.

Die Dehnung der äußeren Dimensionen, die schon für das *d-moll-Quartett* typisch sind, führt Schubert im *G-Dur-Werk* noch weiter und er gibt dem Werk einen Umfang und ein Gewicht, die es in der Tat mit einer bedeutenden Symphonie aufnehmen können. An ein Orchesterwerk erinnert auch die große Rolle, die klangliche Wirkungen in diesem Werk spielen, die ausgedehnten Tremoloflächen etwa, die vor allen den ersten Satz prägen, nicht minder aber der auffällige Wechsel von Dur und moll, den Schubert gleich in den ersten Takten seines Quartetts exponiert und dann geradezu zum Thema zunächst des Kopfsatzes, letztlich aber des ganzen Werks macht. Schuberts *G-Dur-Quartett* hat symphonischen Atem, es bleibt aber zugleich Kammermusik, in einem gegenüber dem intimen Musizieren der Haydn-Mozart-Zeit allerdings veränderten Sinn. Und es enthält Botschaften an die Zukunft, ein Potential, an das Bruckner mit seinen mysteriösen Tremoli, aus denen Motive herauszucken, ebenso anknüpfen konnte wie Gustav Mahler, der das Umkippen von Dur- in Mollakkorde zu einem Signum seiner Musik erhob.

Thomas Seedorf wirkt als Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Karlsruhe. Zu seinen Forschungsinteressen gehören u. a. die Bereiche Liedgeschichte und -analyse, Interpretationsforschung sowie Theorie und Geschichte des Kunstgesangs.

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Joseph Haydn *Streichquartett op. 20/3* «Sonnenquartett N° 3»

14.04.2008 Quatuor Mosaïques

Béla Bartók *Quatuor à cordes N° 3*

25.01.2022 Quatuor Arod

Franz Schubert *Streichquartett D 887*

17.10.2022 Quatuor Modigliani



« ÎLE DE RÉ EN HIVER »,
CHAPITRE I : LE MATIN SUR LE LIT

UN CONTE DOCUMENTÉ EN IMAGES PAR ALEC IATAN
ET EN FILM PAR ALBA FREDENAND ET ENRIQUE VILLALUENGA

CLAUDIE PIERLOT
PARIS

Interprètes

Biographies

Quatuor Ébène

FR Au cours des deux dernières décennies, le Quatuor Ébène a posé de nouveaux jalons en faisant entendre à nouveau un répertoire connu et en recherchant et nécessitant l'échange avec le public. Après des études avec le Quatuor Ysaÿe à Paris ainsi qu'auprès de Gábor Takács, d'Eberhard Feltz et de György Kurtág, le succès sans précédent lors du Concours de l'ARD 2004 a initié la montée en puissance du quatuor, donnant lieu à de nombreux autres prix et récompenses. En 2005, il a reçu le prix Belmont de la Fondation Forberg-Schneider, en 2007 il a été lauréat du Fonds Borletti-Buitoni, et en 2019 il a été le premier ensemble constitué honoré par le Frankfurter Musikpreis. Outre le répertoire traditionnel, le quatuor se plonge également dans d'autres styles. Ce qui a commencé en 1999 comme une distraction dans les salles de répétition de l'université – improvisant sur des standards de jazz et des chansons pop – est devenu une marque de fabrique du Quatuor Ébène. À ce jour, le quatuor a publié trois albums dans ces genres, «Fiction» (2010), «Brésil» (2014) et «Eternal Stories» (2017). Il présentera en juin 2024 son nouveau projet Waves, avec l'artiste électroacoustique Xavier Tribolet, sur les scènes européennes. Les albums du quatuor, consacrés à Bartók, Beethoven, Debussy, Haydn, Fauré et aux frère et sœur Mendelssohn, ont reçu de nombreuses récompenses, décernées notamment par *Gramophone*, le *BBC Music Magazine* et le Midem. En 2015 et 2016,

Quatuor Ébène
photo: Julien Mignot





les musiciens se sont consacrés au thème du lied. Ils ont participé à l'album «Green (Mélodies françaises)» de Philippe Jaroussky et ont sorti un album Schubert avec Matthias Goerne (arrangements pour quatuor à cordes, baryton et contrebasse de Raphaël Merlin) et le quintette à deux violoncelles de Schubert avec Gautier Capuçon. Aux côtés d'Antoine Tamestit, le Quatuor Ebène a enregistré les quintettes à cordes de Mozart KV 515 & KV 516, parus début 2023 et récompensé par le Choc *Classica*, le Diapason d'Or et le Gramophone of the month. Entre mai 2019 et janvier 2020, le quatuor a enregistré les 16 quatuors à cordes de Beethoven sur six continents dans le cadre d'un projet d'envergure mondiale. Avec cet enregistrement intégral, les quatre musiciens ont également célébré leur 20^e anniversaire sur scène, couronné par des représentations du cycle complet de quatuors à cordes dans les grandes salles d'Europe. Des invitations du Carnegie Hall de New York, du Festival de Verbier et du Konzerthaus de Vienne étaient également au programme. En janvier 2021, le quatuor a été chargé par la Hochschule für Musik und Theater München de créer une classe de quatuor à cordes dans le cadre de la nouvelle Quatuor Ébène Academy. Depuis la saison dernière, le quatuor partage un cycle commun avec le Belcea Quartet au Konzerthaus de Vienne. Ariste en résidence à la Philharmonie Luxembourg, cette saison, l'ensemble est également quatuor en résidence à Radio France. D'autres temps forts de la saison sont entre autres les tournées au Festival de Salzbourg, à la Philharmonie de Berlin, au Megaron d'Athènes, au Wigmore Hall de Londres et au Carnegie Hall. Pierre Colombet joue sur deux violons: un violon Antonio Stradivarius de 1717, le «Piatti», et un violon de Matteo Goffriller de 1736 ainsi qu'un archet de Charles Tourte (Paris, 19^e siècle). Gabriel Le Magadure joue sur deux violons: l'«ex-Baron Rothschild Peter Guarneri of Venice» et un violon avec une étiquette de Guarneri de 1740 environ, et un archet de Dominique Pecatte (de 1845 environ) Marie Chilemme joue sur deux altos: un alto Antonio Stradivarius de



Fondation
EME



Mieux vivre ensemble grâce à la musique

«Zool!»

Développant des activités innovantes à la croisée de la musique et du domaine social, la Fondation EME oeuvre pour permettre l'inclusion et apporter de la dignité aux personnes fragiles ou en détresse.

IBAN: LU38 0019 2955 7929 1000

BIC: BCEELULL

Pour en savoir plus, visitez www.fondation-eme.lu

 payconiq



1734, le «Gibson», et un alto de Marcellus Hollmayr, Füssen (1625). Le Quatuor Ébène a joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2022/23, aux côtés d'Antoine Tamestit.

Quatuor Ébène

DE In den letzten zwei Jahrzehnten hat das Quatuor Ébène neue Maßstäbe gesetzt, indem es über Perfektion bekanntes Repertoire neu hörbar macht und aus innerer Notwendigkeit heraus den Austausch mit dem Publikum sucht. Nach Studien beim Quatuor Ysaÿe in Paris sowie bei Gábor Takács, Eberhard Feltz und György Kurtág folgte ein beispielloser Sieg beim ARD Musikwettbewerb 2004. Damit begann der Aufstieg des Quatuor Ébène, der zahlreiche weitere Preise und Auszeichnungen mit sich brachte. So wurde das Quartett z. B. 2005 mit dem Belmont-Preis der Forberg-Schneider-Stiftung ausgezeichnet, war 2007 Preisträger des Borletti-Buitoni Trusts und wurde 2019, als erstes Ensemble, mit dem Preis der Frankfurter Musikmesse geehrt. Neben dem traditionellen Repertoire taucht das Quartett auch immer wieder in andere Stile ein. Was 1999 als Zerstreungsübung vierer junger Musiker in den Proberäumen der Universität begann – Improvisieren über Jazz-Standards und Pop-Songs – wurde zu einem Markenzeichen des Quatuor Ébène. Bis heute hat das Quartett in diesen Genres drei Alben veröffentlicht, «Fiction» (2010), «Brazil» (2014) und «Eternal Stories» (2017). Im Juni 2024 wird das Ensemble mit dem Klangkünstler Xavier Tribolet unter dem Titel «Waves» ein neues Projekt dieser Art auf die Bühnen Europas bringen. Die Alben des Quatuor Ébène mit Aufnahmen von Bartók, Beethoven, Debussy, Haydn, Fauré und der Geschwister Mendelssohn wurden mehrfach ausgezeichnet, u. a. mit dem Gramophone, BBC Music Magazine und dem Midem Classic Award. 2015 und 2016 haben sich die Musiker besonders dem Thema «Lied» gewidmet. So wirkten sie an Philippe Jarousskys Album «Green (Mélodies françaises)» mit und veröffentlichten ein Schubert-Album mit Matthias Goerne (Arrangements für

Streichquartett, Bariton und Kontrabass von Raphaël Merlin) und dem Schubert-Streichquintett mit Gautier Capuçon. Zusammen mit Antoine Tamestit hat das Quatuor Ébène Mozarts *Streichquintette KV 515* und *KV 516* eingespielt, die im Frühjahr 2023 erschienen sind. Das Album wurde mit Preisen wie dem Choc *Classica*, Diapason d'Or und Gramophone of the month ausgezeichnet. Allen voran steht die Einspielung der 16 Streichquartette Beethovens. Zwischen Mai 2019 und Januar 2020 nahm das Quartett diese in einem weltumspannenden Projekt auf sechs Kontinenten auf. Mit dieser Gesamteinspielung feierten die vier Franzosen zugleich ihr 20. Bühnenjubiläum, das sie mit Aufführungen des kompletten Streichquartettzyklus in den großen Sälen Europas begingen. Auch Einladungen aus der Carnegie Hall New York, vom Verbier Festival und dem Wiener Konzerthaus standen auf der Agenda. Im Januar 2021 wurde das Quartett von der Hochschule für Musik und Theater München beauftragt im Rahmen der neugegründeten Quatuor Ébène Academy eine Streichquartett-Klasse aufzubauen. Seit der letzten Saison bestreitet das Quartett gemeinsam mit dem Belcea Quartet einen gemeinsamen Zyklus im Wiener Konzerthaus. In dieser Spielzeit ist das Quartett Residenzensemble sowohl in der Philharmonie Luxembourg als auch bei Radio France. Weitere Höhepunkte der Saison sind Gastspiele bei den Salzburger Festspielen, in der Berliner Philharmonie, im Megaron Athen, der Wigmore Hall London und der Carnegie Hall. Pierre Colombet spielt zwei Violinen: eine Violine von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1717, die «Piatti», und eine Geige von Matteo Goffriller aus dem Jahr 1736, sowie einen Bogen von Charles Tourte (Paris, 19. Jahrhundert). Gabriel Le Magadure spielt zwei Violinen: die «ex-Baron Rothschild Peter Guarneri of Venice» und eine Violine aus der Zeit um 1740 mit einem Guarneri-Etikett. Er spielt einen Bogen von Dominique Pecatte (ca. 1845). Marie Chilleme spielt zwei Bratschen: eine Stradivari von 1734, die «Gibson», und eine Bratsche von Marcellus Hollmayr, Füssen (1625). In der Philharmonie Luxembourg ist das Quatuor Ébène zuletzt in der Saison 2022/23 aufgetreten, zusammen mit Antoine Tamestit.

“ATTENTIFS À NOS INSTITUTIONS CULTURELLES.”

Nos institutions culturelles jouent un rôle primordial dans la préservation des liens sociaux.

Partenaires de confiance depuis de nombreuses années, nous continuons à les soutenir, afin d'offrir la culture au plus grand nombre.

Et pourquoi pas,
tout en musique...

 **BANQUE DE
LUXEMBOURG**

www.banquedeluxembourg.com/rse

Certified



Corporation

Artist in residence

Quatuor Ébène

Prochains concerts
Nächste Konzerte
Next concerts

12.01.24

Vendredi / Freitag / Friday

Luxembourg Philharmonic & Quatuor Ébène

Luxembourg Philharmonic
Kirill Karabits direction
Quatuor Ébène

Stravinsky: *Pulcinella. Suite*
Adams: *Absolute Jest*
Scriabine: *Symphonie N° 2*

19:30

100' + entractes + surprise musicale

Grand Auditorium

22.05.24

Mercredi / Mittwoch / Wednesday

«Ébène + Belcea = Octet»

Quatuor Ébène
Belcea Quartet

Mendelssohn Bartholdy: *Oktett op. 20*
Enescu: *Octuor pour cordes op. 7*

19:30

90' + entracte

Salle de Musique de Chambre

Prochain concert du cycle
Nächstes Konzert in der Reihe
Next concert in the series

Quatuor Diotima

«Métamorphoses nocturnes & lettres intimes»

29.11.23

Mercredi / Mittwoch / Wednesday

Quatuor Diotima

Janáček: *Quatuor à cordes N° 1 «La Sonate à Kreutzer» / «Kreutzer-Sonate»*

Ligeti: *Streichquartett N° 2*

Streichquartett N° 1 «Métamorphoses nocturnes»

Janáček: *Quatuor à cordes N° 2 «Lettres intimes» / «Intime Briefe»*

String Quartets

19:30

95' + entracte

Salle de Musique de Chambre

Tickets: 35 / 45 € / **Phil30**

www.philharmonie.lu

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu


Follow us on social media:

 facebook.com/philharmonie

 instagram.com/philharmonie_lux

 youtube.com/philharmonielux

 twitter.com/philharmonielux

 lu.linkedin.com/company/philharmonie-luxembourg

 tiktok.com/@philharmonie_lux

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2023

Pierre Ahlborn, Président

Stephan Gehmacher, Directeur Général

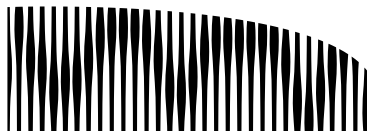
Responsable de la publication Stephan Gehmacher

Rédaction Charlotte Brouard-Tartarin, Dr. Christoph Gaiser,
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour

Design NB Studio, London

Imprimé par: Print Solutions

Sous réserve de modifications. Tous droits réservés /
Änderungen und Irrtümer sowie alle Rechte vorbehalten



Philharmonie Luxembourg



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



Mercedes-Benz