

Ligeti

STRING QUARTETS 1 & 2

artemis  
QUARTET



## György Ligeti *b. 1923*

### **String Quartet No. 1 (1953/1954) 'Métamorphoses nocturnes'**

1	Allegro grazioso	1:28
2	Vivace, capriccioso	2:01
3	Adagio, mesto	2:27
4	Presto	1:12
5	Prestissimo	1:40
6	Andante tranquillo	3:06
7	Tempo di Valse, moderato, con eleganza, un poco capriccioso	0:57
8	Subito prestissimo	1:30
9	Allegretto, un poco gioviale	2:48
10	Prestissimo	1:43
11	Ad libitum, senza misura	1:45
12	Lento	1:22

### **String Quartet No. 2 (1968)**

13	Allegro nervoso	5:00
14	Sostenuto, molto calmo	4:53
15	Come un meccanismo di precisione	3:33
16	Presto furioso, brutale, tumultuoso	2:07
17	Allegro con delicatezza	5:15

**42:56**

### **ARTEMIS QUARTET**

**Natalia Prischepenko** violin 1 (No.1); violin 2 (No.2)

**Heime Müller** violin 2 (No.1); violin 1 (No.2)

**Volker Jacobsen** viola

**Eckart Runge** cello

[www.artemisquartet.com](http://www.artemisquartet.com)



A co-production with Westdeutscher Rundfunk Cologne

## György Ligeti: String Quartets

The idea that music is a language made up of notes is an old one – especially where the string quartet is concerned. Of course, the nature of this language has evolved over the years. Out of the original ‘conversation amusante et galante’ there soon developed those sophisticated ‘discourses’, in which we hear – to quote Goethe’s famous dictum – ‘four rational people conversing with one another’, and this analogy can be pursued further: the topic of conversation became more personal, the arguments more radical, the mode of expression more intense.

Finally, grammar and syntax were also transformed, and dramatic gestures and theatrical effects were added to what had until then been a simple declamation. György Ligeti’s string quartets mark two important stages along this line of development. In the first, the musical language is extremely individual but still employed in the same way as in a traditional drama; the second, on the other hand, corresponds to the theatre of the absurd, in which the action is no longer real, but dream-like and eerie, and is played out in a hallucinatory manner. Events unfold on an imaginary and fantastical stage. The theatrical element may be an essential part of Ligeti’s music, but it is of course only one aspect. One could equally well attempt to describe it in strictly technical terms, for example by identifying the individual compositional and formal procedures employed. But this approach too would on its own be inadequate, as neither form and content nor technique and emotional effect exist in isolation, but are inseparable from each other.

Ligeti wrote his first quartet in 1953/4 in

Hungary, and his second in 1968, after he had settled in the West. The two were thus separated by a decade and a half during which some fundamental changes took place in the composer’s life and music. The first was written for his ‘desk-drawer’, at a time when there was no prospect of any performance (it was eventually premiered in Vienna in 1958 by the Ramor Quartet, which had also fled from Hungary), while the second was composed in response to a commission and was first performed by the renowned LaSalle Quartet in 1969.

### Métamorphoses nocturnes

The first quartet is, to use Ligeti’s own words, ‘in a kind of variation form, though the variations are based not so much on a theme as on the basic musical material, which keeps on reappearing in different guises, and so they are more like metamorphoses than actual variations. One can either think of the quartet as being in one movement [...] or as a sequence of many short movements, which either follow on from each other without a break or give way abruptly to the next one. The basic thematic material, which pervades the entire work, though in ever-changing guises, consists of two major seconds a minor second apart.’ This motivic cell (which first appears as C-D-C sharp-D sharp) is handled in a traditional manner: it is extended and developed, contrasting figures are set against it, the notes are played in a different order, the intervals are inverted and augmented (for instance, the seconds are expanded to thirds, fourths and sixths). Free treatment of the material alternates with a more controlled manner, strict passages with sections in which the surface

texture of the music is the most important aspect, and a rhapsodic accompanied recitative style with a structured imitative manner. In addition to the influence of Bartók, which is evident throughout (for example in the irregular metres and rhythmic patterns), the presence of Stravinsky (the overlapping *ostinati* intended to be played 'with mechanical precision', as in *The Rite of Spring* or the Three Quartet Movements) and Berg (the sound-effects of the *Lyric Suite*) can also be felt.

The work contains as many sharp contrasts of musical character as it does different methods of composition, and the score is liberally sprinkled with highly specific markings such as *Allegro grazioso, dolce – vivace capriccioso, vigoroso – pesante, sereno, molto capriccioso*. The motivic invention, indications of dynamics and articulation also contribute to a precise musical characterisation. This gives rise to a sequence of 'snapshots' evoking diverse associations – most vividly in the section marked *Tempo di walse, moderato, con eleganza, un poco capriccioso*, which brings to mind a rather tipsy Pierrot.

The combining of individual segments set off from each other by abrupt pauses or contrasts frequently recalls cinematographic techniques such as hard edits or fades. A good example of this occurs at the end of the quartet, which concludes with a section marked *sehr gleichmäßig, wie eine Präzisionsmaschine* (very regular, like a precision machine). A sudden pause is immediately followed by a pizzicato dance marked *Allegro comodo, gioviale*; this is then broken off, as if someone had just pulled out the plug of an old gramophone. But then power is restored, and the 'precision machine' sets off once

more, though now it merges into a freely shimmering web of glissando harmonics. Against this floating texture, the different instruments intone the four-note motivic cell like a *cantus firmus*, as if reflecting on the starting-point of the work.

### Musical gestures and metaphysical vision

Ligeti's second string quartet dates from 1968. The composer recalls that 'during the 15 years that separate my two quartets, my whole life and way of thinking as a composer had turned through 180 degrees. In February 1957 I went to Cologne, where I became acquainted with the technique of electronic sound production and made contact with Western European composers of my generation.' With scores such as *Apparitions, Atmosphères* and *Aventures*, he made important contributions to modern music. This was a time when he was experimenting with sound textures, micropolyphony and musico-dramatic action, all of which make an appearance in the quartet: the music is based not so much on themes or motifs, which are developed according to clearly defined procedures and determine the course of the work, as on shapes made up of individual figurations or gestures. The score is clearly structured: 'All five movements contain the same musical and formal idea, though perspective and colour shift from one to the next, so that the overall musical form only emerges, once the individual movements have been heard and understood within the context of the whole.' The opening of the quartet sets the tone for what is to come: the composer stipulates a pause of about 8–10 seconds, after which there is a sudden *pizzicato* played as loudly and aggressively as pos-

sible (*sfiff*), followed by a tremolo harmonic marked *ppp*. This seems to suggest a flash of lightning that creates a sound texture from which sparks fly, leading to a sudden explosion. The entire work is characterised by occasional abrupt transitions from one extreme to another. A section marked *tutta la forza, wie verrückt* (as strongly as possible, as if crazy) is followed by another one marked *tenuto senza vibrato, molto calmo* (sustained without vibrato, very calm), which is interrupted by a *precipitoso*, after which we again have *Ferocissimo, tutta la forza, wie verrückt*. The bowing instructions are correspondingly varied, ranging from heavy detached bowing through ordinary bowing and *alla punta* (at the point) to playing *sul tasto* (on the fingerboard). At the end of the first movement, the four instruments come together in an attempt at a melody, which however peters out with a *morendo al niente* (dying away to nothing), followed by an extended pause that forms a counterpart to the *silenzio assoluto* of the opening.

The second movement is a slow variant of the first – ‘marked by an almost static quality disturbed only by sudden interruptions: like remnants from the first movement transplanted into the second’. The third movement is ‘a kind of homage to Bartók’, with allusions to the *Scherzo pizzicato* movement of the earlier composer’s String Quartet No. 4. ‘The patterning of the music, which in the two preceding movements had been soft, here becomes harder. A mechanical ticking sound is heard – the imaginary machine breaks down and disintegrates.’ This movement (marked *Come un meccanismo di precisione* – like a precise mechanism) is a classic example of the metrical polyphony Ligeti had already used in

the *Poème symphonique* for 100 metronomes and other works.

Again in the composer’s own words, the fourth movement is ‘extremely condensed, brutal and menacing. It represents a return to the abrupt nature of the first movement, concentrated within the smallest possible space.’ The dynamic markings go from one extreme to another: from various degrees of *fortissimo* (up to *fffff*) to *pianissimo*. And as if the movement title *Presto furioso, brutale, tumultuoso* weren’t enough, Ligeti adds: ‘This movement is to be played extremely fast, as if possessed [...] The bows should be pressed down hard on the strings, producing a harsh, scratchy sound. It will have been played correctly if by the end a lot of the bow hairs have come loose.’ The music conveys the impression of a series of wild outbursts, almost as if depicting a fit with clinical precision. This is followed by a gentle dream-like movement, though it is a moot point whether it offers genuine solace or simply nostalgic reminiscences: ‘The fifth movement is like a recollection seen through a mist: the entire course of the work up to this point is recapitulated, though in a toned-down form, and the music sounds as if it is coming from a great distance.’

### Volker Scherliess

*Translation: Paula Kennedy*

### György Ligeti’s Streichquartette

Daß Musik eine „Tonsprache“ sei, ist eine alte Vorstellung – gerade im Blick auf die Gattung Streichquartett. Freilich hat sich ihr Charakter gewandelt;

aus der ursprünglichen „Conversation amusante et galante“ wurden bald jene anspruchsvollen „Discourse“, in denen man – nach Goethes berühmtem Wort – „vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten“ hört, und diese Analogie läßt sich fortführen: Die Themen der Gespräche wurden persönlicher, die Argumente radikaler, Ausdruck und Intensität steigerten sich. Schließlich wechselten auch Grammatik und Syntax, zur bloßen Deklamation kamen gestenreiches Spiel und theatralische Effekte. In dieser Entwicklung bezeichnen György Ligetis Streichquartette zwei herausragende Stationen: Im ersten wird die musikalische Sprache höchst differenziert, aber noch wie in einem traditionellen Drama eingesetzt; dagegen läßt sich das zweite als absurdes Theaters verstehen, bei dem die Handlung nicht mehr real, sondern traumhaft, spukhaft, halluzinatorisch abläuft. Ort des Geschehens ist eine imaginär-phantastische Bühne.

So wesentlich gerade dieses theatralische Element in Ligetis Musik ist – es bezeichnet natürlich nur eine Seite. Ebenso könnte man versuchen, sie streng fachterminologisch zu beschreiben, etwa anhand einzelner kompositionstechnischer und formaler Maßnahmen. Doch auch dies würde allein nicht ausreichen, denn Form und Inhalt, Technik und emotionale Wirkung lassen sich nicht voneinander isolieren, sondern fließen ineinander.

Ligeti schrieb sein 1. Quartett 1953/54 in Ungarn, das zweite 1968 nach seiner Übersiedlung in den Westen. Zwischen beiden liegen also anderthalb Jahrzehnte, in denen sich biographisch und stilistisch ein grundlegender Wechsel vollzog. Das eine „für die Schublade“, also ohne Aussicht auf eine Aufführung geschrieben (es erklang erst 1958

in Wien durch das ebenfalls aus Ungarn geflüchtete Ramor-Quartett), das andere als Auftragswerk entstanden und vom renommierten LaSalle Quartet 1969 uraufgeführt.

### **Métamorphoses nocturnes**

Beim ersten Quartett handelt es sich, wie Ligeti selbst schreibt, „um eine Art Variationenform, nur gibt es kein Thema, das dann variiert wäre, sondern es erscheint ein und derselbe musikalische Grundgedanke stets in neuen Formen – deshalb eher Metamorphosen als Variationen. Man kann das Quartett als einsätzig auffassen [...] oder auch als eine Folge von vielen kurzen Sätzen, die ohne Pause ineinander übergehen oder einander abrupt ablösen. Der intervallische Grundgedanke, der immer anwesend ist, doch stets in neuer Transformation, besteht aus zwei großen Sekunden, die in einer Klein-Sekundensequenz aufeinander folgen.“ Dieses Kernmotiv (in seiner Urgestalt c-d-cis-d) wird behandelt, wie man es aus der Tradition kennt: fortgesponnen und erweitert, mit gegenläufigen Figurationen kontrapunktiert, in der Abfolge vertauscht, im Intervallabstand umgekehrt und gespreizt (etwa von Sekunden zu Terzen, Quartan und Sexten). Lockere und gebundene Schreibweise alternieren; strenger Satz wechselt mit Klangflächen, der Stil eines rhapsodischen Accompagnato-Rezitativs mit eng gefügten Imitationen. Neben dem allorts spürbaren Vorbild Bartók (etwa in den ungeraden Metren und rhythmischen Modellen) scheinen auch Strawinsky (überlagernde Ostinati „mit mechanischer Präzision“ wie im *Sacre* oder in den *Drei Quartettstücken*) und Alban Berg (Klangwirkungen der *Lyrischen Suite*) Pate gestanden zu haben.

Ebenso differenziert wie die kompositionstechnischen Mittel ist die Zeichnung musikalischer Charaktere, die schon durch Partituranangaben wie *Allegro grazioso, dolce – vivace capriccioso, vigoroso – pesante, sereno, molto capriccioso* usw. deutlich werden. Auch motivische Erfindung, dynamische Bezeichnung und Artikulation stehen im Zeichen präziser Charakterisierung. So entsteht eine Folge von „Momentaufnahmen“, die vielfältige Assoziationen hervorrufen – am bildhaftesten wohl im *Tempo di Valse, moderato, con eleganza, un poco capriccioso*, der an einen weinselig schwankenden Pierrot erinnert.

Die Kombination der einzelnen Abschnitte geschieht durch abrupte Zäsuren oder Kontraste, die manchmal an Filmtechniken, etwa einen „harten Schnitt“ oder auch eine „Überblendung“ erinnern. Man betrachte nur den Schluß des Werkes, bei dem eine Stelle „sehr gleichmäßig, wie eine Präzisionsmaschine“ abläuft. Plötzliche Generalpause. Unvermittelt erklingt ein Pizzicato-Tänzchen *Allegro comodo, gioviale*; es bricht ab, als hätte jemand beim alten Grammophon den Stecker gezogen. Doch dann gibt es wieder Strom, und noch einmal hebt die „Präzisionsmaschine“ an, um nun allerdings in ein frei flirrendes Netz von Glissando-Flageoletts überzugehen. Aus diesem schwebenden Klangfeld wird von den verschiedenen Instrumenten das viertönige Kernmotiv wie ein Cantus firmus intoniert – Erinnerung an den Ausgangspunkt der *Métamorphoses nocturnes*.

### Gestische Momente und metaphysische Vision

Das 2. Streichquartett entstand 1968. Ligeti berichtet: „In den 15 Jahren, die zwischen den beiden Quartetten liegen, hatte sich die Achse meines

Lebens und meiner kompositorischen Denkweise um 180 Grad gedreht. Im Februar 1957 kam ich nach Köln, erlernte die Technik der elektronischen Klangerzeugung und bekam Kontakt zu den westeuropäischen Komponisten meiner Generation.“ Mit Partituren wie *Apparitions, Atmosphères* und *Aventures* hatte er entscheidende Beiträge zur Neuen Musik geliefert. Wesentliche Stichworte lauten Klangflächenkomposition, Mikropolyphonie und musikalisch-dramatische Aktion. Sie lassen sich auch auf das Quartett beziehen: Nicht mehr Themen oder Motive, die nach bestimmten Verfahren bearbeitet werden, bestimmen den Verlauf der Musik, sondern aus einzelnen Figurationen oder gestischen Momenten zusammengesetzte Gebilde.

Die Partitur ist klar gegliedert: „Die fünf Sätze enthalten dieselben musikalischen und formalen Gedanken, doch Blickwinkel und Färbung sind in jedem Satz anders, so daß die übergreifende musikalische Form sich erst ergibt, wenn alle Sätze als Zusammenhang gehört und gedacht werden.“ Schon der Beginn ist bezeichnend: Vorgeschrieben ist eine Pause von ca. 8-10 Sekunden und dann ein scharfes *Pizzicato* in höchster, forcierter Lautstärke (*sfff*) mit anschließendem Flageolett-Tremolo (*ppp*): Vorstellung eines Blitzes, der eine Klangfläche schafft, aus der die Funken sprühen und es unvermittelt explodiert. Solche abrupten Wechsel von einem Extrem ins andere kehren in unregelmäßigen Abständen wieder. Auf *tutta la forza, wie verrückt* folgt ein Abschnitt *tenuto senza vibrato, molto calmo*, der *precipitoso* abstürzt, und dann wiederum *Fero-cissimo, tutta la forza, wie verrückt*. Entsprechend die Angaben zum Klang: Übergang von schwerem

Springbogen über allmählich gewöhnlichen Bogen und *alla punta* (Bogenspitze) zum Spiel *sul tasto* (am Griffbrett). Am Schluß des ersten Satzes vereinigen sich die Stimmen zu einem Melodie-Versuch, der aber *morendo al niente* (ersterbend zu nichts) in der Schwebe bleibt, worauf wiederum als Pendant zum *silenzio assoluto* des Anfangs eine Pause mit Fermate folgt.

Der zweite Satz stellt eine langsame Variante des ersten dar – „fast statisch, doch wird die Statik durch jähe Einbrüche unterbrochen: gleichsam Reste aus dem ersten Satz, die in den zweiten verpflanzt worden sind.“ Der 3. Satz ist „eine Art Hommage an Bartók“ mit Anspielungen an das *Scherzo pizzicato* aus dessen 4. Streichquartett. „Die Netzgebilde der Musik, die in den beiden vorangegangenen Sätzen weich waren, erscheinen wie verhärtet. Es gibt da ein maschinelles Ticken – die imaginäre Maschine geht kaputt, sie zerfällt in Einzelteile.“ *Come un meccanismo di precisione* lautet die Spielvorschrift dieses Satzes, einem Musterbeispiel für metrische Polyphonie, wie Ligeti sie bereits im *Poème symphonique für 100 Metronome* und anderen Werken eingesetzt hatte.

Der 4. Satz ist, wieder in Ligetis eigenen Worten, „extrem kondensiert, brutal, bedrohlich. Der abrupte Typenwechsel des 1. Satzes kehrt wieder, zusammengedrängt auf kleinstem Raum.“ An dynamischen Vorschriften gibt es nur Extreme: mehrfachen Fortissimo (gesteigert bis *fffff*) und Pianissimo. Und als genüge die Satzbezeichnung *Presto furioso, brutale, tumultoso* noch nicht, fügt der Komponist noch hinzu: „Dieser Satz ist in übertriebener Hast, wie verrückt, zu spielen, [...] den Bogen stark auf die Saiten drücken (Kratzgeräusch). Richtig

wurde gespielt, wenn zum Schluß viele Haare des Bogens lose geworden sind.“ Die Musik wirkt wie eine Folge ekstatischer Ausbrüche, ja geradezu wie ein mit klinischer Akribie protokollierter spastischer Anfall. Doch danach erscheint ein sanftes Traumbild, bei dem freilich offen bleibt, ob es wirklichen Trost oder nur nostalgische Reminiszenzen verspricht: „Der 5. Satz ist wie eine Erinnerung, durch Nebel betrachtet: der gesamte bisherige Verlauf des Stückes wird rekapituliert, doch abgemildert – die Musik erklingt wie aus weiter Ferne.“

## Volker Scherliess

### György Ligeti : Quatuors à cordes

L'idée selon laquelle la musique serait une « langue des sons » est déjà ancienne – en particulier s'agissant du genre du quatuor à cordes. Il va de soi que son caractère a évolué, la « conversation amusante et galante » des débuts ayant très vite cédé la place à un type de « discours » plus exigeant faisant entendre – selon le mot célèbre de Goethe – « quatre personnes sérieuses conversant entre elles », et l'on pourrait poursuivre cette analogie : les thèmes de ces conversations se firent plus personnels, les arguments plus radicaux, cependant qu'expression et intensité connaissaient une amplification. Finalement, grammaire et syntaxe changèrent, à la seule déclamation s'étant ajoutés jeu de l'esprit et effets théâtraux. Dans cette évolution, les quatuors à cordes de György Ligeti constituent deux étapes marquantes : dans le premier, le langage musical



fait l'objet d'une extrême différenciation, mais toujours dans le cadre du drame traditionnel ; le second relève par contre du théâtre de l'absurde, l'action ne s'inscrivant plus dans le réel mais dans le rêve, la fantasmagorie, l'hallucination. Le lieu de cette action prend la forme d'une scène imaginaire et fantastique.

Aussi essentiel cet élément théâtral soit-il dans la musique de Ligeti, il n'en éclaire qu'un aspect. On pourrait tout aussi bien tenter de la décrire en recourant à une terminologie spécifique, à des normes se rattachant à la technique compositionnelle et formelle. Mais cela ne saurait davantage suffire, car tant la forme que le contenu, la technique que l'impact émotionnel ne peuvent être dissociés, tous convergeant dans une même direction.

Ligeti composa son Quatuor n° 1 en 1953-1954, en Hongrie, le second en 1968, après son passage à l'Ouest. Une quinzaine d'années les séparent au cours desquelles, tant sur le plan biographique que stylistique, une évolution fondamentale se fit jour. L'un fut écrit « pour le tiroir », c'est-à-dire sans perspective de le faire jouer en public (il fut donné en première audition à Vienne en 1958 par le Quatuor Ramor, qui lui aussi avait fui la Hongrie), tandis que l'autre, fruit d'une commande, fut créé par le fameux Quatuor LaSalle en 1969.

### Métamorphoses nocturnes

Le Quatuor n° 1 nous met en présence, ainsi que Ligeti lui-même l'écrit, d'« une sorte de forme à variations, bien que sans thème pouvant être varié, une seule et même idée dominante apparaissant sans cesse sous des formes nouvelles – donc davantage métamorphoses que variations. On peut appré-

hender le Quatuor telle une œuvre en un mouvement unique [...] ou bien comme une succession de mouvements multiples et brefs s'enchaînant sans rupture ou brusquement juxtaposés. Omniprésente bien qu'en permanence soumise à transformation, l'idée dominante associée, en termes d'intervalles, deux secondes majeures [ascendantes] reliées par une seconde mineure [demi-ton descendant]. » Cette cellule primordiale (dans sa forme initiale *do-ré-do dièse-ré dièse*) est traitée conformément à la tradition : développée et amplifiée, contrepointée par des figures en mouvement contraire, avec au fil de l'œuvre renversement et augmentation des intervalles (secondes devenant tierces, par exemple, quarts ou sixtes). L'écriture apparaît alternativement affranchie ou stricte : il arrive qu'une section rigoureuse alterne avec des plages de couleur, le style d'un *accompagnato-recitativo* rhapsodique avec une série d'entrées en imitation serrées. Outre le modèle partout perceptible de Bartók (ainsi dans les mètres irréguliers ou les structures rythmiques), il semble que Stravinski (superposition d'*ostinati* « avec une précision mécanique » à la manière du *Sacre* ou des *Trois pièces pour quatuor à cordes*) et Alban Berg (effets de timbres de la *Suite lyrique*) lui aient également tenu lieu de parrains.

Tout aussi différenciée que les moyens propres à la technique de composition apparaît la formulation des caractères musicaux, déjà clairement suggérés sur la partition par des indications comme *Allegro grazioso, dolce – vivace capriccioso, vigoroso – pesante, sereno, molto capriccioso*, etc. Invention thématique et indications de dynamique ou d'articulation sont également placées sous le signe d'une caractérisation explicite. Il en résulte une succession

d'« instantanés » suggérant une multiplicité d'associations – parmi les plus imagées figure un *Tempo di Valse, moderato, con eleganza, un poco capriccioso*, reflet d'un Pierrot titubant dans les vignes du Seigneur.

La combinaison des différentes sections résulte de césures ou de contrastes abrupts faisant parfois penser à la technique cinématographique – qu'il s'agisse de juxtaposition brute ou de fondu enchaîné. Il suffit d'observer la conclusion de l'œuvre, où l'on relève un passage « très régulier, comme une machine de précision ». Soudain, suspension générale. Puis, brusquement, retentit une petite danse *pizzicato* notée *Allegro comodo, gioiale* ; celle-ci s'interrompt comme si quelqu'un avait débranché l'alimentation d'un vieux tourne-disques. Mais le courant revient, et la « machine de précision » se met de nouveau en marche, pour, il est vrai, ne plus présenter qu'un réseau de faible intensité, vacillant, mêlant glissandos et sons harmoniques. De cette matière sonore émerge le motif initial de quatre notes entonné par les instrumentistes tel un *cantus firmus* – en mémoire du point de départ de ces *Métamorphoses nocturnes*.

### Moments gestuels et vision métaphysique

Le Quatuor à cordes n° 2 vit le jour en 1968. Ligeti s'en fait l'écho : « Au cours des quinze années qui séparent les deux Quatuors, l'axe de ma vie et de ma façon de penser en matière de composition bascula à 180 degrés. Arrivé à Cologne en février 1957, j'appris la technique de production des sons électroniques tandis que j'entrai en contact avec les compositeurs d'Europe de l'Ouest de ma génération. » Avec des partitions comme *Apparitions*, *Atmosphères* et *Aventures*, Ligeti avait déjà enrichi la musique nou-

velle de contributions essentielles. Il était alors question de saturation chromatique, de micropolyphonie, d'action musico-dramatique. On les retrouve en lien avec le Quatuor : ce ne sont plus des thèmes ou des motifs, travaillés selon des méthodes déterminées, qui définissent le cours de la musique, mais des structures résultant de l'assemblage de figurations isolées ou de moments gestuels.

La partition est clairement articulée : « Les cinq mouvements renferment les mêmes pensées musicales et formelles, mais l'angle de vue et la coloration sont dans chacun d'eux différents, de sorte que la forme musicale en devenir ne se révèle pleinement qu'une fois l'ensemble des mouvements, tel un tout, entendus et formulés. » Le début est en lui-même significatif : une pause d'environ 8 à 10 secondes est spécifiée, suivie d'un *Pizzicato* acéré, à un niveau de dynamique maximal et contraint (*sfiff*), enchaînant sur un tremolo de sons harmoniques (*pppp*) – représentation d'un éclair créant une surface de timbre d'où jaillissent des étincelles, avant une explosion soudaine. Ces changements abrupts, d'un extrême à l'autre, réapparaissent à intervalle irrégulier. A une section indiquée *tutta la forza, wie verrückt* [expression suggérant « un vent de folie »], fait suite un passage *tenuto senza vibrato, molto calmo*, lequel s'effondre *precipitoso*, puis de nouveau un *Ferocissimo, tutta la forza, wie verrückt*. On trouve également, en regard de ces indications, des notations de timbre : où l'on passe progressivement de pesants sauts d'archet aux coups d'archet usuels, puis *alla spunta* (de la pointe de l'archet) et jusqu'au jeu dit *sul tasto* (sur la touche). A la fin du premier mouvement, les voix s'unissent dans une tentative de mélodie qui, néan-

moins, reste comme suspendue, *morendo al niente* [« mourant jusqu'au néant »], tandis qu'en guise de pendant du *silenzio assoluto* du début s'ensuit une pause avec point d'orgue.

Le deuxième mouvement constitue une variante plus lente du premier – « presque statique, bien que ce statisme soit interrompu par de brusques assauts : pour ainsi dire des restes du premier mouvement, comme transplantés dans le deuxième ». Faisant référence au *Scherzo pizzicato* de son Quatuor n° 4, le troisième mouvement est « une sorte d'hommage à Bartók ». « La texture de la musique qui, dans les deux premiers mouvements, était souple, semble s'être endurcie. On y perçoit un tic-tac mécanique – et la machine imaginaire de tomber en panne, puis en morceaux. » *Come un meccanismo di precisione*, stipule le commentaire de ce mouvement quant à la manière de le jouer, exemple parfait de polyphonie métrique comme Ligeti en avait déjà fait figurer, entre autres pièces, dans son *Poème symphonique pour 100 métronomes*.

Le quatrième mouvement, pour reprendre une fois encore les propres mots de Ligeti, est « extrêmement concentré, brutal, menaçant. Les changements abrupts du premier mouvement réapparaissent, comprimés dans un espace minimal. » Sur le plan des injonctions dynamiques, on ne trouve ici que des extrêmes : différents degrés de *fortissimo* (jusqu'au quintuple *forte* – *fffff*) et de *pianissimo*. Et comme si les indications de mouvement telles que *Presto furioso*, *brutale*, *tumultuoso* ne suffisaient pas, le compositeur ajoute : « Il faut jouer ce mouvement avec une précipitation forcenée, jusqu'à la folie, [...] en pressant l'archet fortement sur les cordes (bruit de racle). La pièce aura été correctement

jouée si, à la fin, de nombreux crins se sont détachés de l'archet. » La musique donne la sensation d'une succession d'éruptions extatiques, exactement comme si elle restituait, avec une méticulosité clinique, une crise spasmodique. Pourtant, un songe plein de douceur s'ensuit, sans que l'on puisse décider, naturellement, s'il promet un véritable apaisement ou de simples réminiscences nostalgiques : « Le cinquième mouvement semble un souvenir perçu à travers la brume : le développement tout entier de la pièce telle qu'elle s'est jusqu'alors déployée s'y trouve récapitulé, mais adouci – la musique retentit comme si elle venait de très loin. »

## Volker Scherliess

*Traduction : Michel Roubinet*

Freiburger Musik Forum recording

**Recording** 19-21.X & 2-5.XI.1999, Köln, Funkhaus

Wallrafplatz, Klaus von Bismarck-Saal

**Producer** Bernhard Wallerius (WDR)

**Recording engineer** Barbara Valentin

**Balance engineer** Bardo Kox

**Editing** Karin Karbach

**Cover photos** © Thomas Rabsch

**György Ligeti** photo Schott-Archiv/Andersen

**Design** Marc Ribes

**Publisher** Schott

A Warner Classics/Erato release,

© 2000 & © 2005 Parlophone Records Limited

www.erato.com

