

NOT ALL CATS ARE GREY

BARTÓK · LIGETI · DUTILLEUX
QUATUOR HANSON



Anton HANSON violin

Jules DUSSAP violin

Gabrielle LAFAIT viola

Simon DECHAMBRE cello

GYÖRGY LIGETI

String Quartet no.1 "Métamorphoses nocturnes" (1953-54)

1. Allegro grazioso	1'32
2. Vivace capriccioso	1'59
3. Adagio, mesto	2'27
4. Presto - Prestissimo	2'56
5. Andante tranquillo	3'10
6. Tempo di valse - Subito prestissimo - Subito: molto sostenuto	2'34
7. Allegretto, un poco giovale - Poco più mosso - Molto espressivo, poco meno mosso - Allegro energico	2'01
8. Subito allegro con moto, string. - Prestissimo	2'02
9. Allegro comodo, giovale - Prestissimo - Molto sostenuto, rubato - Lento	3'25

BÉLA BARTÓK

String Quartet no.2 in A minor, Sz 67 (1915-17)

10. I. Moderato	10'57
11. II. Allegro molto capriccioso	8'13
12. III. Lento	9'

HENRI DUTILLEUX

String Quartet "Ainsi la nuit" (1977)

13. (Libre et souple) - I. Nocturne I	3'42
14. Parenthèse 1 - II. Miroir d'espace	2'35
15. Parenthèse 2. III. Litanies I	3'03
16. Parenthèse 3. IV. Litanies II	4'19
17. Parenthèse 4. V. Constellations	2'07
18. VI. Nocturne II	1'06
19. VII. Temps suspendu	2'39



While the original expression implies that it is difficult to distinguish colours at night, when all cats resemble each other, this disc proposes the converse image: that of a plural world in which all so-called contemporary works of music do contrast with each other.

There follow within this nocturnal fresco moments of rare intensity, folk dances, moments of meditation or nature-invoking rustlings, creating a terrain favourable to the expression of the mysteries and the possibilities of music.

With Bartók night appears in metaphorical manner, evoking the dark hours of the start of the 20th century and the profound changes that

affected a troubled Europe. By adding the idea of metamorphosis, Ligeti gives us a night that is lively and gripping, a space for the unknown and a place for all fantasies. By contrast, *Ainsi la nuit* by Henri Dutilleux comes across as a solar work, secretive and teeming, a veritable ode to Nature.

This dreamlike odyssey, through its multifarious, coloured characteristics plunges you now into contemplation, now into amusement, reflection, even trance. Be guided by this night that is sometimes noisy, sometimes peaceful, one, however, that is always full of life, and where the senses will lose themselves.

Tandis que l'expression originale sous-entend qu'il est difficile de distinguer les couleurs la nuit, durant laquelle tous les chats se ressemblent, ce disque propose l'image inverse : celle d'un univers pluriel dans lequel toutes les musiques dites contemporaines contrastent.

Se succèdent au sein de cette fresque nocturne des instants d'une rare intensité, des danses folkloriques, des moments de méditation ou des bruissements évocateurs de la nature, créant un terrain propice à l'expression des mystères et des possibilités de la musique.

Chez Bartók, la nuit apparaît de manière métaphorique, évoquant les heures sombres du

début du XX^e siècle et les changements profonds qui affectent une Europe troublée. À travers l'ajout de l'idée de métamorphose, Ligeti nous délivre une nuit vivante et saisissante, espace d'inconnu et lieu de toutes les fantaisies. En contraste, *Ainsi la nuit* d'Henri Dutilleux apparaît comme une œuvre solaire, secrète et foisonnante, véritable ode à la Nature.

Cette odyssée onirique, par ses caractères multiples et colorés vous plongera tantôt dans la contemplation, tantôt dans l'amusement, la réflexion voire la transe. Laissez-vous guider dans cette nuit parfois bruyante, parfois paisible, mais toujours pleine de vie, et où les sens se perdent.

NOT ALL CATS ARE GREY AT NIGHT

Modern music: a black cat that cannot be seen

What is it that, after a Haydn disc, has led us to record a programme that is so different? Just as incorporating at least one work of Haydn in our schedule was for us a prerogative, including a work from the twentieth century has always seemed to us essential in order to bridge the past and the present. Ligeti, with his *Métamorphoses nocturnes*, at times harrowing, at times dance-like, the meditative and almost naturalistic solar night of Dutilleux and the metaphorical tableau of Bartók, that makes no explicit reference to the nocturnal yet in which we have found very powerful evocations: advancing in this way enables us to broaden the horizon onto the twentieth century and project ourselves into it. Far from corresponding to the images traditionally associated with the night – love, secrecy, silence, forgetfulness, immobility, obscurity or death – these quartets reveal different faces of this particular moment, and as many facets of ‘modern’ music. And this latter can be liked, can be approached by everyone, for essentially it is much closer to us

than the quartets of Haydn. Its language is not less natural than that of the latter, nor is it more urgent to listen to it. We can apprehend what it tells us directly and spontaneously, so long as we open our ears... and its performers make it speak. This is the wager we make with this resolutely 21st century disc, one that we dedicate to those who think that modern music is not for them, that it is annoying or boring.

At night not all cats are grey

“At night all cats are grey”: the celebrated adage well shows that in the obscurity nothing more resembles something than something else. In the same way it could be said that in the twentieth century nothing resembles one quartet more than another one, with its noises, its little figures here and there, far removed from the well established and so stimulating discourse of the classical quartet. However, in concerts, we have often observed that these quartets, off-set by the rest of the programme or surrounded by other pieces, are pleasing to audiences. To *all* audiences – more even than the classical

repertory. For if you listen closely, images very quickly leap out from it: blocks of colours, frogs and owls, the muffled drone of a waltz, a dance, leaves rustling in the wind... There then opens out to our imagination a whole vista of a nocturnal life that was until then quite unsuspected, as we usually abandon ourselves to sleep... Pretty much absent from this programme, when all is said and done.

Metamorphoses

For these works show us a night that is teeming, swarming, singing, chattering – a night in continuous movement, in constant metamorphosis. A moment of rest and silence, the night is also one of transition towards the novel: Ligeti and his quartet subtitled *Métamorphoses nocturnes* echo it, with its formal plan of one continuous movement comprising several highly organic variations. This kind of raw, highly condensed base material is found with Bartók, in the opening melodic figure, or in the first chord of *Ainsi la nuit*, developed all the way and worked upon until it ruptures completely. If the second quartet of Bartók does not explicitly refer to it, one can nevertheless establish a link with this transitory night by considering the fact that it was composed during the First World War,

which then marked, if not the beginning of a new world, at any rate the end of the old.

Imaginary realisms

In music of the classical period, language is a tool for dialogue, it is theatrical, allowing instruments to converse. Here it serves realism, description, in a narration that is full of imagery – like the whole of the twentieth century, the advent of the cinema and of photography. These pieces bring together in this way a whole set of images of our modern world, together with, for example, the aural landscape of industry. The machine and the mechanical take their place in the second movement of Bartók's quartet or in Ligeti, with the indications "like a precision mechanism", *ruvido* (rough) or *senza colore* (without colour).

Confronted with technology, nature is a recurrent figure: Dutilleux gives eloquence to the rustling of leaves or to the croaking of frogs. These noises and the chords with their solar colours almost give the impression of a diurnal night, and make up the interest of this meditative quartet that seems to emerge straight out of a dream. By letting oneself be carried away, as though slipping into sleep, one can reach a kind of trance and let come to one images that are more abstract, ones

that are suggested also by music. *Ainsi la nuit* lets us hear and see many chords that put us in mind of blocks of colours, textures, gestures... like the end of *Litanies II*, that suggests matter that runs, that drips. Like many works of a century during which ties were more directly established between the arts, it is matter and colour that are the subjects of the discourse, thus offering a multi-sensory access route to music.

Lastly, regarding imagination, it is impossible to forget the folklore that marked so much of Bartók's work. Evident in the second movement that quotes folk tunes of the Maghreb, hastily written down on his return from Algeria, one finds the sense of the popular in Ligeti with, notably, the little, central Viennese waltz. Yet it is also where one would least expect it, in Dutilleux for example. Although much less archetypal than the two other quartets, *Ainsi la nuit* includes some sonorities that are highly evocative of the cimbalom, the large zither played in central Europe and which Dutilleux uses in other works. Folklore here is also suggested in a wider sense, with titles such as *Litanies* or *Constellations*, *Miroirs 'd'espace'* and *Nocturnes*, that convey the idea of stars, of the sky, often very important in the various universal mythological narratives. By the manner in which they are treated, these

elements become integral to the scholarly language, integrated into the material itself. They thus match the "imaginary folklore" of Bartók which, without attaching itself to any particular place, enables the creation, from traditional elements, of a new language, one that is universal.

What about performance?

The previous generation of quartets was well versed in matters of first performances. Today these works have entered the repertory and we are perhaps the first generation, at least as regards *Ainsi la nuit*, to be in direct confrontation with the score without the assistance of its composer. This is very stimulating, as it obliges us to extend our reflection, seeking a different though still coherent interpretation, without disowning the heritage of our elders. This could, however, prove stultifying as, contrary to the classical repertory, we here are dealing with works that are very much written down, with a lot of annotations and performance indications. Nonetheless, our work on first performances with contemporary composers has enabled us to realise that their works were not absolute. They form part of the composer's language, and this latter is only a framework that in reality leaves a

great deal of freedom. We have thus been able to take a step back, open ourselves to other performance possibilities in order to express as best as possible the gesture, the musical idea that lies behind the language. This is not to forget what has already been done, through continually enriching ourselves thereby, in order to break out from the framework and propose a present-day performance of these works that is able to be meaningful for today's audiences.

—

For modernity is nourished by the past, and the converse is also true. Past and present, in music, are always answering each other: Haydn is still actual, and the moderns are already grand masters. When one makes them cohabit, one quickly realises that they operate like communicating vessels, and that they hold the same perspective. It suffices to consider for a moment the humour evinced by Ligeti or Bartók, yet consider also their work on the figure, counterpoint or form: here we find the same desire for experimentation as with Haydn (think of Haydn's op. 54 n° 2, that unique musical UFO of the classical era, ending with a slow movement, the second following on without a break from a minuet!) – the only difference being the manner of expression. Yet after all,

this is quite normal: the world has changed and the music too. In the same way we, performers, must every time renew our methods of approach so we can keep this heritage alive and reassert its modernity, in order to bring it into the world of today.

NOT ALL CATS ARE GREY AT NIGHT

La musique moderne : un chat noir qu'on ne saurait voir

Qu'est-ce qui, après un disque Haydn, nous a poussés à enregistrer un programme aussi différent de ce dernier ? De même qu'intégrer dans nos programmes au moins une œuvre de Haydn était pour nous une prérogative, y inclure une œuvre du XX^e siècle nous a toujours semblé essentiel pour faire le lien entre le passé et le présent. Ligeti, avec ses *Métamorphoses nocturnes* tour à tour angoissantes ou dansantes ; la nuit solaire, méditative et presque naturaliste de Dutilleux, et le tableau métaphorique de Bartók, qui ne fait pas explicitement référence au nocturne mais dans lequel nous avons trouvé des évocations très fortes : cheminer ainsi nous permet d'ouvrir l'horizon sur le XX^e siècle, de nous projeter dans celui-ci. Loin de correspondre aux images traditionnellement associées à la nuit – l'amour, le secret, le silence, l'oubli, l'immobilité, l'obscurité ou la mort –, ces quatuors dévoilent différents visages de ce moment particulier, et autant de facettes de la musique « moderne ». Et celle-ci, tout le monde peut l'aimer, y accéder,

car elle nous est au fond bien plus proche que les quatuors de Haydn. Son langage n'a pas moins de naturel que ces derniers, ni plus de prérequis d'écoute. Nous pouvons appréhender ce qu'elle nous raconte de façon directe et spontanée, à condition de tendre l'oreille... et que ses interprètes sachent la faire parler. C'est le pari que nous faisons avec ce disque résolument vingtiémiste, que nous dédions à ceux qui pensent que la musique moderne n'est pas pour eux, qu'elle irrite ou ennuie.

La nuit, tous les chats ne sont pas gris

« La nuit, tous les chats sont gris » : le célèbre adage montre bien qu'à la faveur de l'obscurité, rien ne ressemble plus à une chose qu'une autre. De même, on pourrait dire qu'au XX^e siècle, rien ne ressemble plus à un quatuor qu'un autre, avec ses bruits, ses petits motifs épars, loin du discours bien rodé et si stimulant du quatuor classique. Pourtant, en concert, nous avons souvent constaté que ces quatuors, mis en regard avec le reste du programme ou encadrés par d'autres pièces, plaisaient au public. À tous les publics –

voire plus que le répertoire classique. Car si l'on écoute attentivement, très vite, des images en jaillissent : des aplats de couleurs, des grenouilles et des chouettes, le bourdon sourd d'une valse, de la danse, des feuilles qui bruissent au vent... S'ouvre alors à notre imagination tout un pan d'une vie nocturne jusqu'alors insoupçonnée, alors que nous nous abandonnons d'habitude au sommeil... Assez absent de ce programme, finalement.

Métamorphoses

Car ces œuvres nous montrent une nuit qui fourmille, grouille, chante, bavarde – une nuit en plein mouvement, en constante métamorphose. Moment de repos et de silence, la nuit est aussi celui de la transition vers le nouveau : Ligeti et son quatuor sous-titré *Métamorphoses nocturnes* y font écho, avec une forme en un seul mouvement continu, constitué de plusieurs variations très organiques. On retrouve cette idée d'un matériau de base brut très condensé, chez Bartók, avec le motif mélodique initial, ou dans le premier accord d'*Ainsi la nuit*, développé tout du long et travaillé jusqu'à l'éclatement total. Si le Deuxième quatuor de Bartók n'y fait pas explicitement référence, on peut néanmoins établir un lien avec cette nuit transitoire en considérant le fait qu'il fut

composé durant la Première guerre mondiale, laquelle marquait alors, si ce n'est le début d'un nouveau monde, la fin de l'ancien.

Véritables odyssées nocturnes, chacune de ces œuvres constituent un voyage initiatique, à la fin duquel on parvient comme après avoir traversé des océans, pour le public comme pour nous.

Réalismes imaginaires

Dans la musique de la période classique, le langage est un outil de dialogue, théâtral, pour faire converser les instruments. Ici, il sert le réalisme, la description, dans une narration très imagée – comme tout le XX^e siècle, avènement du cinéma et de la photographie. Ces pièces convoquent ainsi toute une imagerie du monde moderne qui est le nôtre, et avec, par exemple, le paysage sonore de l'industrie. La machine et la mécanique prennent leur place dans le deuxième mouvement du quatuor de Bartók ou chez Ligeti, avec des indications « comme un mécanisme de précision », *ruvido* (rude) ou *senza colore* (sans couleur).

Face à la technologie, la nature est une figure récurrente : Dutilleux donne ainsi la parole aux bruissements des feuilles ou aux coassements des grenouilles. Ces bruits et les accords aux couleurs solaires donnent presque l'impression

d'une nuit diurne, et font tout l'intérêt de ce quatuor méditatif qui semble tout droit sorti d'un rêve. En se laissant porter, comme on glisse dans le sommeil, on peut accéder à une forme de transe et laisser venir des images plus abstraites, que la musique suggère également. *Ainsi la nuit* donne à entendre et à voir beaucoup d'accords faisant penser à des aplats de couleurs, à des textures, à des gestes... comme la fin de *Litanies II*, qui suggère une matière qui coule, dégouline. À l'instar de beaucoup d'œuvres du siècle, dans lequel les liens se nouent plus directement entre les arts, c'est la matière et la couleur qui sont les sujets du discours, offrant ainsi une voie d'accès plurisensorielle à la musique.

Enfin, en matière d'imagination, impossible d'oublier le folklore, qui a tant marqué l'œuvre de Bartók. Manifeste dans son deuxième mouvement qui cite des mélodies populaires du Maghreb, griffonnées à son retour d'Algérie, on retrouve le sens du populaire chez Ligeti avec, notamment, la petite valse viennoise centrale. Mais aussi là où l'on s'y attend moins, comme chez Dutilleux. Bien que moins typé que les deux autres quatuors, *Ainsi la nuit* comprend des sonorités très évocatrices du cymbalum, grande cithare jouée en Europe centrale et auquel Dutilleux fait appel dans d'autres œuvres.

Le folklore y est également suggéré dans un sens plus large, avec des titres comme les *Litanies*, ou *Constellations*, les *Miroirs « d'espace »*, *Nocturnes*, qui portent l'idée des étoiles, du ciel, souvent très importants dans les différents récits mythologiques universels. Par la manière dont ils sont traités, ces éléments deviennent partie prenante du langage savant, intégrés au matériau en lui-même. Ils rejoignent ainsi le « folklore imaginaire » de Bartók, qui sans se rapporter à un lieu particulier, permet, à partir des éléments populaires, de créer un langage neuf, universel.

Comment jouer ?

La génération de quatuors précédente avait le pied en plein dans la création. Aujourd'hui, ces œuvres sont rentrées dans le répertoire et nous sommes peut-être la première génération, en tout cas en ce qui concerne *Ainsi la nuit*, à être en confrontation directe avec la partition, sans le support de son compositeur. C'est très stimulant, car cela nous oblige à mener une réflexion poussée, à la recherche d'une interprétation différente mais qui reste cohérente, sans renier l'héritage de nos aînés. Cela pourrait pourtant être paralysant car, contrairement au répertoire classique, nous avons ici des œuvres très écrites,

avec beaucoup d'annotations et d'indications de jeu. Cependant, notre travail de création avec des compositeurs contemporains nous a permis de réaliser que ces dernières n'étaient pas absolues. Elles font partie du langage du compositeur, qui n'est qu'un cadre et laisse, en réalité, beaucoup de liberté. Nous avons ainsi pu prendre du recul, nous ouvrir à d'autres possibilités interprétatives pour tenter d'exprimer au mieux le geste, l'idée musicale, derrière ce langage. Sans oublier ce qui a déjà été fait, en continuant de nous en nourrir, pour nous affranchir du cadre et proposer une interprétation actuelle de ces œuvres qui puisse faire sens au public d'aujourd'hui.

Car la modernité se nourrit du passé, et l'inverse est aussi vrai. Passé et présent, en musique, se répondent toujours : Haydn est toujours actuel, et les modernes sont déjà de grands maîtres. Lorsqu'on les fait cohabiter, on se rend vite compte qu'ils fonctionnent comme des vases communicants, et qu'ils s'érigent dans la même ligne. Il suffit de considérer un instant l'humour dont Ligeti ou Bartók peuvent faire preuve, mais aussi leur travail sur le motif, le contrepoint ou la forme : on y trouve le même désir d'expérimentation qu'était celui de Haydn (on peut repenser à l'op.54 n° 2 de Haydn,

cet ovni musical unique à l'époque classique, s'achevant sur un mouvement lent, et dont le deuxième s'enchaîne sans transition sur un menuet !) – seule diffère la façon de l'exprimer. Mais au fond, c'est bien normal : le monde a changé et la musique aussi. Tout comme nous, interprètes, devons chaque fois renouveler nos approches pour garder ce patrimoine vivant, et en réaffirmer la modernité, pour parvenir à l'amener dans le monde d'aujourd'hui.

BARTÓK... AND AFTER?

Stéphane Goldet

In terms of its asceticism, the string quartet has been the greatest challenge undertaken by composers of instrumental music since Haydn. In the twentieth century, in the corpus of the string quartets of Bartók and Shostakovich, we find an authentic «logbook» of their entire creative output, which says something about the importance of the genre. After the Second World War, among composers sensitive to the weight of this inheritance, the string quartet will turn out to be a singular venture (or almost). But still an essential one.

Bartók: String Quartet no.2 (1915-1917)

Having turned thirty, Bartók has yet to break through. World War I is dragging on, and in this period of great discouragement, taking just three years to complete this “return to the workshop” is little short of miraculous. The result? A 100% personal¹ quartet at the outset of a century that

has been anything but devoid of innovations in the field (Schoenberg: Quartet no.2 with voice, op. 10; Webern: *Five Movements*, op. 5 and *Six Bagatelles*, op. 9).

The dynamic curve of this composition, going from the lyrical *moderato* of the first movement to the explosive *capriccioso* of the second, ending in a totally introverted *lento*, is unprecedented. On a first hearing, the opening movement can seem rough, and even a little untidy. It does however have a guiding thread: the beautiful *cantabile* theme stated straightaway by the first violin during the first six bars. The momentum of its first four notes is irresistible. There is no letting go of these four notes *E-A-D-C*, repeated a dozen times during the first minute. We will hear them throughout the movement, almost as a leitmotif, in an alternation of climactic sequences ([10] between 1'30-3'45 and all of

¹ It is commonly acknowledged that the first quartet is a sort of Opus 0. To grasp this, it is enough to listen to the opening immediately after that of Beethoven's String Quartet n. 14, Op. 131.

the more so between 3'45–5'30) and moments of lyricism where lament sometimes gives way to tenderness. The movement ends with a sensual, suspended and strangely calm coda – a foretaste of the finale?

The contrast with the wild and ferocious *Allegro molto capriccioso* is total.² Suddenly, we have drums beating not four, but ten! All is rhythm – a lesson taken from Beethoven's scherzos – unfolding in a harmonic language whose reference-points are blurred – with an alternation of minor and major thirds. This “warrior energy taking on musical form” (Pierre Citron) forcibly makes us dizzy. Where are we? In Central Europe, in the Maghreb? We know the expressive power of this Bartókian “transcended folklore”.

After the first two minutes, one bar brings things to a brutal stop. The quartet, which until then has only spoken with one voice, scatters; its members disperse, playing hide-and-seek, chasing each

other, stopping in order to feign a restart ([11] from 4' to 6'). A moment for us to remember (*capriccioso*) that this second movement is a scherzo,³ and that all this humorous play is undoubtedly a mischievous nod to the father of the quartet, Joseph Haydn. Three minutes before the end of the movement, things start again properly, *prestissimo*... This chase, in a powerful, third-soaked monorhythm beginning *con sordino*, ends with a sudden tutti, repeating (F-D-F-D) in minor thirds, sounding like a warning.

Lento. The supercharged tempo of the previous movement is followed by one of the same length – but on this occasion in frozen time. The landscape is totally different – mineral, grey. The light is wan. The quartet lies prostrate, exhausted by its trance. The first page of the score has more rests than notes. We start by hearing very few signs of life. Full of minor thirds, the motifs that finally emerge rise up with great difficulty, immediately falling protractedly, *piano*,

2 The effect is all the more striking if in a concert setting the performers can connect these two movements as rapidly as possible.

3 Etymologically, *scherzare* means to joke. In the history of music, the scherzo takes over from the minuet, the last vestige of a dance movement inherited from the Baroque instrumental suite. Bartók is a stronger dancer here than any before him in the field of the quartet.



pianissimo. Is there a melody? Pure dereliction. A poignant first violin makes a single brief flight into the treble register ([12] 2'45–4'30). Immediately afterwards, the greyness darkens. *Lento*, with everything gradually fading to silence. A final minor third completes the work: a double *pizzicato* on viola and cello, like two shovelfuls of earth thrown onto a coffin. Composed as a memorial for European peace in the summer of 1939, the composer's last quartet will end in exactly the same way.

Ligeti: String Quartet no.1, “Métamorphoses nocturnes” (“Nocturnal metamorphoses”, 1953–54)

With his thirtieth birthday approaching, none of his compositions other than a few choral pieces having been published, Ligeti felt it necessary to write a piece of «pure» music. As Pierre Boulez declared after having written his quartet (*Livre pour quatuor*) at the turn of 1948/49, the principal value of such a choice lies in forcing oneself to compose with the greatest economy of means and with maximum concentration of

thought. But it has not yet been ten years since Bartók's passing: his six quartets are well and truly there, and Ligeti has to deal with them.

Since 1950 Ligeti has been a professor of compositional technique at the Budapest Musical Academy under the thumb of Stalinism. In a country under lock and key, only what has the *imprimatur* of the authorities is allowed, which in Hungary means national music. All national music, up to and including Bartók – a blessing! – but only national music. Composers were supposed to be unaware of what was happening on the other side of the Iron Curtain – which Ligeti sensed was truly riveting. The style of the small portion of his catalogue written before «moving West» in 1956, represented by this quartet, needs to be heard from this perspective.⁴ The composer explains:

This quartet can be understood as a single movement, or else as a series of many small movements that follow one another without a pause, or take over abruptly from one another.

⁴ After his arrival in Vienna in 1956, Ligeti considered that everything that he had written in Hungary should no longer be played in public, until, not least due to persuasion by various performers (including the LaSalle Quartet, who gave the first performance of the *Quartet no. 2* in 1968), this prohibition was finally dropped.

Present throughout, the fundamental idea (the first violin's first four notes: G-A-G#-A#, setting out an interval of a minor second between two major seconds), is treated in traditional fashion, being developed, enlarged, treated contrapuntally with figuration in contrary motion, etc ...

The subtitle, *Métamorphoses*, suggests a certain type of highly flexible variation technique, while the adjective *nocturnes* refers to the “night music” of Bartók’s 4th and 5th Quartets, such as the *Adagio e mesto* [3]). In the rhythmic ostinati (*Vivace capriccio* [2], *Prestissimo* [4] at 1’14), in the many colouristic effects invented by his illustrious predecessor, such as the struck *pizzicati*, we can hear the ghost of the master (listen to the *Presto* following the *Adagio e mesto* straight after listening to the second movement of Bartók’s second Quartet...). Finally, the small four-note generative motif (the first violin’s first four notes at the beginning of the piece, quoted by the composer) plays exactly the same structural role as the first four notes of Bartók’s second Quartet. Yet, contrary to what Ligeti himself said, this does

not make the work merely “Bartók’s 7th quartet”. Some evidence: the most striking elements are the little Chaplinesque dance-hall waltz – a perfect parody at which we cannot help but smile, or else the *Allegretto un poco giovale* with the instruction to proceed «with mechanical precision», and which announces the brilliant central movement of Ligeti’s second Quartet.⁵ Many other little compositional features reinforce, here and there, the sense of dislocation, of incongruity – a hallmark of Ligeti that radically distinguishes him from all his contemporaries (with the exception of Mauricio Kagel). With its *glissandi* of uninterrupted harmonics, over which alternating major and minor seconds are played, sometimes by one instrument, sometimes by another, the coda is magical. And everything finishes as if by saying “my end is my beginning”, with the return of the opening motif on the first violin in its most sustained register – *dolente, espressivo*, as if transfigured by this twenty-minute musical journey.

5 This trademark of Ligeti, which here makes its first appearance, will subsequently return in many of his major works – *Aventures et nouvelles aventures* (“The demonic clocks”), *Chamber Concerto* (3rd movement) etc.

Dutilleux: *Ainsi la nuit* (1976)

On 6 January 1977, it was not a thirty- but a sixty year-old who, alongside the Parrenin Quartet, came to acknowledge the applause of the public at the work's first performance at the Théâtre de l'Est in Paris. Dutilleux never hid the fact that he was first and foremost an orchestrator: without a commission from the Koussevitsky Foundation, this great admirer of the works of Bartók and the Second Viennese School would never have "dared" to write a string quartet. This forcefully recalls Fauré's remark that "all those who are not Beethoven are afraid of it" when writing a quartet a year before his death (letter to his wife dated September 9, 1923). Dutilleux was already known as one of the greatest orchestrators of his time, and he would prove capable of turning the string quartet into a miniature orchestra.

Composed of seven "interior prints" (Jacques Longchamp) separated by "parenthèses" which are related to the titled sections as recitatives are to opera arias, this quartet is in fact, like that of

Ligeti, a continuous form. Continuous but mobile, like night at the moment of the first stars at dawn, with its long moments of peace, where the clouds seem not to be moving, followed by squalls when, in the space of a few seconds, everything changes. The particular feature of this work is that, from the first note to the last, it is a constant, subtle interplay of stasis and motion. "It is a work that gives us the feeling that things elude us, and that music is an ephemeral art" (Xavier Gagnepain, cellist of the Rosamonde Quartet).

Even if Dutilleux, a painter's grandson, above all loves visual references⁶, it is indeed Bartók's "night music" (tracks [13], [15] and [18]), to which we can add Webern's "sound-colour melody", which features as part of the musician's palette here. Everything here is colour, created by a variety of unusual playing methods. Conventional use of the bow gives way to an orgy of effects: playing on the bridge, *glissandi*, layered harmonics, with tremolos in the highest register, *pizzicati*, sometimes combined with harmonics (*Parenthèse* 3, where the quartet takes on the

⁶ With the ink barely dry from the Quartet, Dutilleux would begin writing *Timbre, espace, mouvement*, one of his finest orchestral compositions, whose sub-title "*La nuit étoilée*" (*Starry Night*) refers to van Gogh. Any music-lover looking to penetrate the composer's world needs to visit the museum of the town of Arras, where most of his grandfather Constantin Dutilleux's paintings are held.

sound obtained by making circles with your finger on the top of a crystal glass⁷).

Is the music immobile? The start of *Nocturne I*, in which impalpable flutters and enigmatic rustles emerge from silence.

Frenetic? The beginning of *Parenthèse 1* and *Litanie I*. Mobile? All the violins' flights of virtuosity in *Constellations*. Suspended? The magnificent *Miroir d'espace*, probably the most personal and lyrical of these "interior prints", which invites us to hear this restrained quartet as a sheer mystery.

⁷ Dutilleux said this himself in a fine film made by Vincent Bataillon with the Rosamonde Quartet, containing the quotation by Xavier Gagnepain (Opus DVD).



BARTÓK... ET APRÈS ?

Stéphane Goldet

Par son ascèse, le quatuor à cordes est le plus grand des défis que s'imposent les compositeurs de musique instrumentale depuis Haydn. Au ^{xx}^e siècle, on trouve dans le corpus des quatuors à cordes de Bartók et de Chostakovitch, un authentique « journal de bord » de leur création entière : c'est dire l'importance de ce genre. Après la Deuxième Guerre mondiale, chez des compositeurs plus sensibles au poids de cet héritage, l'aventure du quatuor restera unique (ou presque). Mais toujours essentielle.

Bartók : *Quatuor n° 2* (1915-1917)

À la trentaine passée, Bartók n'a pas encore percé. La Première Guerre mondiale se prolonge, et, dans cette période de grand découragement, rien que trois ans pour mener à bien ce « retour à l'atelier », tient presque du miracle. Le résultat ? Un quatuor à 100% personnel en un début de siècle tout sauf avare de nouveautés dans le

domaine (Schönberg : *Quatuor n° 2* avec voix, op. 10 ; Webern : *Cinq Mouvements*, op. 5 et *Six Bagatelles*, op. 9).

La courbe dynamique de cette composition, allant du *moderato* lyrique du 1^{er} mouvement au *capriccioso* explosif du 2^e, pour s'achever dans un *lento* totalement introverti, est inédite. À la première audition, le mouvement d'ouverture peut sembler revêche, et même un peu désordonné. Il a pourtant un fil rouge : le beau thème chantant énoncé d'entrée par le premier violon durant les six premières mesures. L'élan de ses quatre premières notes est irrésistible. On ne lâche plus ces quatre notes, ce *mi-la-ré-do* répété une douzaine de fois durant la première minute. On les entendra tout au long du mouvement presque en leitmotiv, dans une alternance de séquences paroxystiques ([10] entre 1'30 et 3'45, plus haletantes encore de 3'45 à 5'30) avec des moments d'un lyrisme où

1 Il est communément admis que le premier quatuor est une forme d'opus 0. Il suffit pour s'en convaincre d'écouter son début tout de suite après celui du *Quatuor n° 14 en ut dièse mineur*, op. 131, de Beethoven...

le plaintif cède parfois devant la tendresse. Le mouvement s'achève par une coda sensuelle, suspendue, étrangement calme. Un avant-goût du finale ?

Le contraste avec l'*Allegro molto capriccioso*, sauvage, féroce, est complet². Tout à coup, voilà qu'on bat tambour, non pas à quatre, mais à dix ! Tout est rythme – une leçon des scherzos beethovéniens – et se déploie dans une langue harmonique aux repères estompés, avec une alternance de tierces mineures et majeures. À force, cette « énergie de guerrier qui prend forme musicale » (Pierre Citron) nous donne le tournis. Où sommes-nous ? En Europe centrale, au Maghreb ? On sait la puissance expressive de ce « folklore transcendé » de Bartók.

Après les deux premières minutes, une mesure d'arrêt brutal. Le quatuor qui jusque-là n'a parlé que d'une voix, s'éparpille ; ses membres se dispersent, jouent à cache-cache, se poursuivent, s'arrêtent pour faire mine de repartir ([11] de 4' à

6'). Moment de se rappeler (*capriccioso*) que ce 2^e mouvement est un scherzo³, et que tout ce jeu humoristique est sans nul doute un malicieux clin d'œil au père du quatuor, Joseph Haydn. Trois minutes avant la fin du mouvement, ça repart pour de bon *prestissimo*... Saturée d'intervalles de tierces en un puissant *monorhythmica* commencé avec une sourdine, cette course-poursuite s'achève par un tutti soudain, répétant en tierces mineures des *fa-ré-fa-ré*, qui sonnent comme un avertissement.

Lento. Au temps survolté du mouvement précédent succède la même durée – mais cette fois en temps étale. Le paysage est tout autre, minéral, gris ; la lumière, blafarde. Épuisé par sa transe, le quatuor est à terre. La première page de la partition comporte plus de silences que de notes. On ne commence par entendre que très peu de signes de vie. Gorgés de tierces mineures, les motifs qui finissent par s'ébaucher montent à grand-peine, retombent aussitôt longuement, *piano*, *pianissimo*. Un chant s'élève ? Pure

2 Il est d'autant plus saisissant si les interprètes peuvent, en concert, enchaîner ces deux mouvements le plus rapidement possible.

3 Étymologiquement *scherzare* signifie plaisanter. Dans l'histoire de la musique, le scherzo prend le relais du menuet, ultime survivance d'un mouvement de danse hérité de la suite instrumentale baroque. Côté danse, Bartók fait ici plus fort que personne jusque-là dans le domaine du quatuor.

déréliction. Une seule brève échappée dans l'aigu par un poignant premier violon ([12] de 2'45 à 4'30). Tout de suite après, le gris s'assombrit. *Lento*, tout cela s'éteint peu à peu dans le silence. Une ultime tierce mineure achève l'œuvre. C'est un double pizzicato de l'alto et du violoncelle, comme deux pelletées de terre qu'on jetterait sur un cercueil. Composé comme un tombeau de la paix en Europe à l'été 1939, c'est exactement de la même manière que s'achèvera le dernier quatuor du compositeur.

Ligeti : *Quatuor n° 1*, « Métamorphoses nocturnes » (1953-54)

À l'orée de ses trente ans, sans aucune composition publiée autre que quelques pièces chorales, voici que naît pour Ligeti la nécessité d'une pièce de musique « pure ». Le premier mérite de ce choix, comme l'a déclaré Pierre Boulez après avoir écrit son quatuor au tournant de 1948/49 (*Livre pour quatuor*), est de se forcer à composer avec la plus grande sobriété de moyens et dans une concentration maximale de pensée. Mais cela ne fait pas dix ans que Bartók a

disparu. Ses six quatuors sont là, et bien là ; Ligeti doit faire avec eux.

Depuis 1950, Ligeti est professeur d'écriture dans une Académie de Budapest sous chape stalinienne. Dans un pays verrouillé, n'est autorisé que ce qui a l'imprimatur des autorités – en l'occurrence, en Hongrie, la musique nationale. Toute la musique nationale jusqu'à Bartók inclus – une aubaine ! –, mais rien que la musique nationale. De ce qui se passait derrière le rideau de fer – et que Ligeti flairait comme parfaitement passionnant – le compositeur était censé tout ignorer. Le blason de la petite part de son catalogue écrit avant son « passage à l'Ouest » en 1956 que représente ce quatuor doit être écouté dans cette perspective⁴. Le compositeur a précisé :

Ce quatuor peut se comprendre comme un seul et même mouvement, ou comme une suite de nombreux petits mouvements qui s'enchaînent sans pause, ou prennent abruptement la relève l'un de l'autre. Toujours

4 Dès son arrivée à Vienne, en 1956, Ligeti considéra que tout ce qu'il avait écrit en Hongrie ne devait plus être exécuté en public, jusqu'à ce que, entre autres sous la pression de différents interprètes (dont le Quatuor LaSalle, créateur du *Quatuor n° 2* en 1968), cette interdiction finisse par tomber.

présente, l'idée fondamentale (les quatre notes d'entrée du premier violon, sol-la-sol dièse-la dièse, dessinant un intervalle de seconde mineure entre deux secondes majeures), est traitée d'une manière traditionnelle : développée, agrandie, travaillée en contrepoint avec des figurations en mouvement contraire, etc...

Le sous-titre, « Métamorphoses », suggère un certain type de travail de variations, très souple, tandis que l'adjectif « nocturnes » renvoie aux « musiques de nuit » des 4^e et 5^e Quatuors à cordes de Bartók, comme l'*Adagio e mesto* (plage [3]). Dans les ostinatos rythmiques, le *Vivo* [2], le *Prestissimo* (à 1'15 du début de [4]), dans les nombreux effets de couleurs inventés par son illustre prédécesseur, comme les pizzicati claqués, on entend le fantôme du maître (écoutez le *Presto* qui suit l'*Adagio e mesto* juste après avoir écouté le 2^e mouvement du 2^e Quatuor de Bartók...). Enfin, le petit motif générateur de quatre notes (les quatre premières notes du

premier violon au début de la pièce, citées par le compositeur) joue exactement le rôle structural des quatre premières notes du 2^e Quatuor de Bartók – mais l'œuvre, contrairement à ce que Ligeti a lui-même déclaré, n'en est pas pour autant que « le 7^e quatuor de Bartók ».

Quelques preuves. Les plus éclatantes sont la petite chaplinesque valse de bastringue, parfaitement parodique – elle ne peut que faire sourire (plage [6]); ou bien l'*Allegretto un poco gioiale* qui a ordre de se développer « avec une précision, mécanique » et qui annonce le génial mouvement central de son deuxième Quatuor⁵. Bien d'autres petits traits d'écriture renforcent, ici et là, le sens du décalage, de l'incongruité : une signature de Ligeti, qui le distingue radicalement de tous ses contemporains (Mauricio Kagel excepté). Avec ses glissades en sons harmoniques ininterrompues, sur lesquelles viennent chanter les secondes majeures et mineures alternées, tantôt à un instrument, tantôt à l'autre, la coda est féérique. Et tout s'achève comme sur un « ma fin est mon commencement », par le retour du motif d'ouverture par le seul premier violon dans son

5 Cette signature de Ligeti, dont c'est ici la première apparition, se retrouvera dans bon nombre de ses grandes œuvres ultérieures (*Aventures et nouvelles aventures* (« Les horloges démoniaques »), *Concerto de chambre* (3^e mouvement), etc...

registre le plus tenu, *dolente, espressivo*, comme transfiguré par la traversée de ces vingt minutes de musique.

Dutilleux : Ainsi la nuit (1976)

Le 6 janvier 1977, ce n'est pas un trentenaire mais bien un sexagénaire qui, aux côtés des membres du Quatuor Parrenin, vient à la création de l'œuvre recueillir les applaudissements fournis du public du Théâtre de l'Est parisien. Orchestrator avant tout, Dutilleux ne s'en était jamais caché : sans cette commande de la Fondation Koussevitsky, ce grand admirateur des œuvres de Bartók et de l'École de Vienne n'aurait jamais « osé » un quatuor à cordes. Voilà qui rappelle furieusement le « tous ceux qui ne sont pas Beethoven ont singulièrement la frousse » d'un Fauré se mettant au quatuor un an avant de mourir (lettre à sa femme datée du 9 septembre 1923). On savait Dutilleux orchestrator parmi les plus grands de son époque ; il saura faire du quatuor à cordes un orchestre de dentelle.

Composé de sept « estampes intérieures » (Jacques Longchamp) séparées par des « parenthèses » qui sont aux parties titrées ce que sont les récitatifs aux airs d'opéra, ce quatuor est, en fait, comme celui de Ligeti, une forme continue. Une, mais mouvante comme l'est la nuit des premières étoiles à l'aube, avec ses longs moments de paix, où les nuages semblent ne pas bouger, puis ces bourrasques où, en quelques secondes, tout change. La singularité de cette œuvre est d'être – de sa première note à sa dernière – un jeu constant, subtil, du statique et du mouvant. « C'est une œuvre qui donne le sentiment que les choses nous échappent, et que la musique est un art éphémère » (Xavier Gagnepain, violoncelle du Quatuor Rosamonde).

Même si le petit-fils de peintre qu'est Dutilleux aime avant tout les références visuelles⁶ ce sont bien les « musiques de nuit » de Bartók (sensible dans les pages [13], [15] et [18]), auxquelles on ajoutera la « mélodie de couleurs de timbres » de Webern qui sont ici sur la palette du musicien. Tout est ici couleurs, créées par une multiplicité

⁶ L'encre de ce quatuor à peine sèche, Dutilleux commence *Timbre, espace, mouvement*, une de ses plus belles compositions orchestrales, dont le sous-titre « La nuit étoilée » fait référence à Van Gogh. Tout mélomane désireux de pénétrer le monde de ce compositeur se doit de visiter le musée de la ville d'Arras, où se trouve la majorité des toiles du grand-père Constantin Dutilleux.

de jeux inusuels. Le jeu habituel sur l'archet s'efface devant une débauche de jeux sur le chevalet, de *glissandi*, de sons harmoniques étagés, avec des trémolos dans le suraigu, de pizzicati, alliés parfois à des sons harmoniques (*Parenthèse 3*, où le quatuor prend le son qu'on obtient quand on fait ces cercles du doigt sur le sommet d'un verre en cristal⁷). Immobile ? Le début du *Nocturne I*, où sourdent du silence frôlements impalpables et bruissements énigmatiques ; frénétiques ? Le début de la *Parenthèse 1* et *Litanie I* ; mouvantes ? Toutes les échappées virtuoses des violons dans *Constellations* ; suspendu ? Le magnifique *Miroir d'espace*, sans doute la plus personnelle et la plus lyrique de ces « estampes intérieures », qui invite à écouter ce quatuor pudique comme un pur mystère.

7 Dutilleux lui-même le dit dans un très beau film réalisé avec le Quatuor Rosamonde par Vincent Bataillon. La citation de Xavier Gagnepain en est extraite (DVD Opus).



quatuorhanson.com



The TAP - Theatre Auditorium of Poitiers has been designed by Joao Carrilho da Graça and is located like a figurehead of the city. Its 720 seats theatre hall and its 1020 seats auditorium allow it to feature the cultural season's programs of the Scène Nationale.

The Auditorium's exceptional acoustics are already known for being among the best in Europe. Since its creation, the Scène Nationale de Poitiers has been hosting a series of recordings by associated orchestras (Orchestre

de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées and Ars Nova), as well as prestigious soloists and chamber music ensembles such as Anne Queffélec, Vanessa Wagner, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Trio Wanderer, Quatuor Voce, Anne Gastinel & Quatuor Diotima, Maude Gratton & Il Convito, Sébastien Daucé & l'Ensemble Correspondances, Amandine Beyer & Gli Incogniti...

En figure de proue du centre-ville, se situe le TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers, dont l'architecture est signée Joao Carrilho da Graça. Sa salle de théâtre de 720 places et son auditorium de 1020 places constituent deux outils d'excellence au service d'une programmation pluridisciplinaire qui fait une large place à toutes les musiques.

L'exceptionnelle acoustique de l'auditorium est désormais reconnue comme l'une des meilleures d'Europe. Depuis sa création, le TAP accueille une série d'enregistrements discographiques,

réalisés par les orchestres associés (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées et Ars Nova), de prestigieux solistes et ensembles de musique de chambre, dont Anne Queffélec, Vanessa Wagner, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Trio Wanderer, Quatuor Voce, Anne Gastinel & Quatuor Diotima, Maude Gratton & Il Convito, Sébastien Daucé & l'Ensemble Correspondances, Amandine Beyer & Gli Incogniti...



Enregistré par Little Tribeca du 13 au 17 avril 2021
au TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers - Scène nationale

Direction artistique, prise de son, montage et mastering : Ignace Hauville
Enregistré en 24-bits/96kHz

Anton Hanson joue un violon Don Niccolo Amati de 1737 à Bologne et un archet André Vigneron père.
Jules Dussap joue un violon de Yair Hod Fainas de 2015 et un archet de Louis Bazin. Gabrielle Lafait
joue un alto de Yair Hod Fainas de 2018 et un archet de Doriane Bodart. Simon Dechambre joue un
violoncelle de Yair Hod Fainas de 2015 et un archet de Christophe Schaeffer.

English translation by Peter Bannister (text) and Jeremy Drake (notes)
Photos de Bernard Martinez

AP261 © Combo, bâtir avec les artistes 2021 © Little Tribeca 2021 · [LC] 83780
1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

Nous remercions Stéphane Goldet, le TAP de Poitiers, Comboprod, toute l'équipe d'Aparté, l'agence le philtre, Label Française, le studio du Regard du Cygne et la Fondation Singer Polignac pour leur aide précieuse dans la réalisation de ce disque.

Nous remercions également Ignace Hauville, Hatto Beyerle, Eberhard Feltz, Patrick Jüdt, Rainer Schmidt, Raphaël Merlin, Johannes Meissl, Pascale Bernheim, Romain Al, Yair Hod Fainas et Delphine Petitjean, Bernard Martinez et Katia Ren pour leur soutien artistique.

Nous remercions également chaleureusement nos proches et nos amis qui nous soutiennent depuis le début dans cette belle aventure.

also available



apartemusic.com