



Ligeti String Quartets Nos 1 & 2

Bartók String Quartet No. 4

MARMEN QUARTET



LIGETI, György (1923–2006)

String Quartet No. 1 (1953–54) *(Schott)* 20'51

Métamorphoses nocturnes

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | <i>Allegro grazioso</i> – | 1'29 |
| 2 | <i>Vivace, capriccioso</i> – | 1'54 |
| 3 | <i>Adagio, mesto</i> – | 2'14 |
| 4 | <i>Presto</i> – | 2'39 |
| 5 | <i>Andante tranquillo</i> – | 3'16 |
| 6 | <i>Tempo di Valse, moderato, con eleganza, un poco capriccioso</i> – | 2'20 |
| 7 | <i>Allegretto, un poco gioviale</i> – | 2'44 |
| 8 | <i>Prestissimo</i> | 4'15 |

BARTÓK, Béla (1881–1945)

String Quartet No. 4 (1928) 23'56

- | | | |
|----|-------------------------------------|------|
| 9 | I. <i>Allegro</i> | 6'24 |
| 10 | II. <i>Prestissimo, con sordino</i> | 2'43 |
| 11 | III. <i>Non troppo lento</i> | 6'03 |
| 12 | IV. <i>Allegretto pizzicato</i> | 2'50 |
| 13 | V. <i>Allegro molto</i> | 5'40 |

LIGETI, György

String Quartet No. 2 (1968) *(Schott)* 22'21

- | | | |
|-----------|---|------|
| 14 | I. <i>Allegro nervoso</i> | 5'30 |
| 15 | II. <i>Sostenuto, molto calmo</i> | 5'14 |
| 16 | III. <i>Come un meccanismo di precisione</i> | 3'30 |
| 17 | IV. <i>Presto furioso, brutale, tumultuoso</i> | 2'15 |
| 18 | V. <i>Allegro con delicatezza – stets sehr mild</i> | 5'50 |

TT: 67'59

Marmen Quartet

Johannes Marmén and Laia Valentin Braun *violins*

Bryony Gibson-Cornish *viola* · Sinéad O'Halloran *cello*

Instrumentarium:

Johannes Marmén	Violin: Joseph Gagliano, Naples 1796 Bows: Leonard Tourte; Lauri Tanner
Laia Valentin Braun	Violin: French, 1804 Bows: Caresa et Français; Étienne Pajeot
Bryony Gibson-Cornish	Viola: Vincenzo Sannino, Rome 1932 with support from the Loan Fund for Musical Instruments Bows: Lauri Tanner; Nicolas Maline
Sinéad O'Halloran	Cello: David Tecchler, Rome 1714, on loan from the Royal Society of Musicians Bows: Dominique Peccate; Thomas Acker

Béla Bartók's six string quartets, written between 1908 and 1939, are often hailed as the finest of all the myriad twentieth-century contributions to the genre. Though unfailingly distinctive in style, all six embody the composer's characteristic blending of traditional formal and textural elements into a modern idiom that treats dissonance and tonal key relationships freely; and at the same time they highlight Bartók's fascination with Eastern European folk music, illustrating how it was possible to create arresting yet accessible musical experiences while avoiding the extremes of either avant-garde or explicitly conservative stylistic tendencies. And although they require high levels of technical accomplishment from their performers, Bartók's quartets reveal a deep understanding of the instruments, drawing an unprecedented range of colour and character from their separation and combination.

All this said, there would probably still be a consensus that Bartók's Third and Fourth String Quartets are the most radical of the set for performers and listeners alike. In one of his essays, written after his migration to Western Europe, Ligeti wryly observed that during the Marxist era in Hungary both Bartók works were among many whose performance was strictly forbidden for infringing communist aesthetic objectives of positive thinking and instantly accessible style. The music was caricatured as evidence of the composer sadly forgetting both his national inheritance and his social responsibilities, and falling prey to the seductive new orthodoxies emerging in Vienna and Berlin in the later 1920s, including a kind of all-motivic writing that had more in common with the atonal and serial manoeuvres of Schoenberg and Webern than with the fugal and canonic techniques of Bach and his great predecessors.

The terse, fractious opening of the **Fourth Quartet** is certainly uncompromising, although almost immediately the four instruments home in on close contrapuntal imitation rather than assertive independence, launching an energetic drama in which

similarities and differences engage in forthright dialogue. Bartók's initial intention was to write a four-movement piece, but he made a late decision to add a second scherzo-like section between the slow movement and a finale that already shared important elements with the first movement. This addition made explicit a new impulse to transform what had been a sonata- or symphony-like form structure in which the finale acquired special weight – the ultimate precedent here being Beethoven's Op. 130, ending with the 'Great Fugue'.

Such schemes suited the classical and romantic tradition of building to the strongest point of tonal and expressive affirmation at the end. But with music concerned as much if not more with modal constructs prioritising symmetrical designs, and highlighting a central tone or interval rather than stemming from a single initial tonic or keynote, it seemed logical to adopt the idea of mirroring such symmetry over the span of an entire composition. In its final form, the way in which the first movement of Bartók's Fourth Quartet evolved through small-scale mirroring and combinations of figures with their inversions urged the claims of this more comprehensive symmetry. Now there are large-scale correspondences between movements one and five, two and four, with movement three providing a not-exactly-still centre.

While the outer movements acknowledge the tradition of concentrated thematic argument and interaction that characterises quartets as far back as Haydn, Mozart and Beethoven, the second and fourth are scherzo-like in their exuberance and clear-cut rhythmic patterning. Their textures are nevertheless very different, the second played with mutes, the fourth entirely *pizzicato*, positively playful in its refusal to recall the darker moods of the much slower central movement. Dominated by a lament-like melody for the cello, improvisatory and boldly declamatory in style, this has all the weight and eloquence appropriate for the central pillar of the work's arch-like design. Also appropriate, in this context, is the return to a much more forceful

rhetoric in a finale which vividly recalls the first movement's turbulent progress to an implacably emphatic terminal cadence.

György Ligeti was born in 1923, just five years before the Fourth Quartet's composition, and he was brought up to question Bartók's apparent willingness to joust with the most progressive, elitist fashions of the decadent 1920s. In order to conform, Ligeti might indeed have been expected to approach the quartet genre in a spirit of neoclassical reverence. However, the fact that his upbringing coincided with the traumatic years of World War II fuelled his remarkable ability to confound expectations even when sidestepping the most obvious indications of radicalism and non-conformity. His student works are notable for bringing a sense of 'back to basics' alongside an idiosyncratic view of tradition that could well have won Bartók's approval had he lived beyond 1945.

'*Métamorphoses nocturnes*', the title Ligeti attached to his **Quartet No. 1** (1953–54), may deliberately evoke the earlier composer's examples of so-called 'night music'. But whereas Bartók's night music tends to be a contrasting element or movement within a much larger, and fundamentally dynamic structure (like the *Music for Strings, Percussion and Celesta*), Ligeti shuns the multi-movement, quasi-symphonic traditions which Bartók himself used so successfully in favour of something structured like a network of disparate yet interlinked sections, allowing full play to the sinister as well as the more romantic associations of 'nocturnal' music. It could even be argued that '*Métamorphoses nocturnes*' is a mid-twentieth-century transformation of a Lisztian tone poem – an example of chamber music as programme music, not unlike Schoenberg's string sextet *Verklärte Nacht* – except that there is apparently no poem to put alongside it.

Initially (*Allegro grazioso*) an understated yet fast-flowing texture draws the listener in to its basic melodic material with simple stepwise ascents. Something

speedier and more ebullient, though thematically connected to what has gone before, quickly takes over (*Vivace, capriccioso*), and forcefully dissonant chords increasingly disrupt the flowing texture. These chords reach a violent climax, marked *estatico*, that is cut short at the moment of maximum force. The second main phase of the work follows (*Adagio, mesto*), contrasting a Bartók-like lament with a light-hearted dance (*Presto*) that grows ever more aggressive in a frantic game of contrapuntal follow-my-leader, culminating in a ferociously emphatic climax. At first, what follows (*Andante tranquillo*) is much quieter and slower, but also darker, more mysterious, and prone to sudden explosions before dying down into a quiet cadence and a general pause. Then another dance-like episode is launched (*Tempo di Valse, moderato, con eleganza*), but this soon gives way to steadily intensifying and forceful rhythmic patterning, closer to Stravinsky or Bartók than to Johann Strauss or Ravel.

This galvanising momentum is suddenly stopped in its tracks by much more wistful, lyrical material hinting at the work's beginning as well as how it will actually end. Before that ending, however, the final stage in this volatile, supremely unpredictable drama begins in a mood of relative geniality (*Allegretto, un poco giovale*). This seems to be moving towards another hyper-assertive conclusion, but Ligeti has one final nocturnal surprise up his sleeve (*Prestissimo*). A very soft, scurrying texture, like an army of ants, is marked to be played 'like a precision mechanism'. It reaches one final triple *forte* explosion, but is then replaced by an evanescent sequence of glissando harmonics, barely audible, like a dance of the unquiet spirits, and it is this which finally recovers actual pitches and a distant echo of the work's opening idea, to end with a gentle question mark.

If Ligeti's First Quartet is thought of as a virtuoso exercise in pushing boldly at the limits of what an anti-élitist cultural establishment conceived as acceptable, the **Second Quartet** (1968) might be expected to celebrate the 'more-extravagant-the-better' ethos of Western Europe in the 1960s. But Ligeti would never have pros-

pered in the West if he had harboured serious doubts as to his ability to compose distinctively; if anything, personal closeness to Boulez, Stockhausen, Berio and the rest helped to further differentiate his own compositional aims and achievements, qualities as patent in a relatively small-scale piece like the Second Quartet as in the concertos and vocal compositions. At a time of feverish experimentalism, not least in confronting the interface between the electronic techniques available at the time and the capacity of traditional instruments to sound electronic, there was a particular opportunity to explore new boundaries between connectedness and separation, sound and noise, the ‘natural’ and the ‘artificial’, and to rethink the characteristics of one of the twentieth century’s long-standing stylistic states, expressionism.

The seriousness with which Ligeti approached this challenge in the Second Quartet is clear from the extraordinarily detailed annotations to the score which the players must negotiate – indeed, the most wildly disruptive effects often come with the most precise instructions about how they are to be achieved. The essential expressive trajectory of the five short movements might seem clear enough from the main headings – ‘nervously’, ‘very calm’, ‘with mechanical precision’, ‘tumultuously’, ‘with delicacy’ – but these governing moods conceal an immense diversity which only lessens in the finale, and even here hints emerge that sudden explosions are only being suppressed with difficulty. In their different ways, the first four movements all work with the image of a seething continuity (not entirely dissimilar to the stepwise thematic material that launches the First Quartet). But this material is always prone to fragment, to shatter in ways which the composer’s instructions insist must sound apocalyptic – ‘crazy’ is his word in the score – and so potent is this effect that even the most apparently uncrazy music, like much of the ‘delicate’ finale, acquires an ominously unstable quality.

With hindsight the Second Quartet can now be seen as a trial run for some of Ligeti’s most imposing later compositions – the almost-hysterical laments of the

Horn Trio, the Beckett-like eeriness so explicit in the opera *Le Grand Macabre*, as well as the more extravagantly demanding piano studies. With Ligeti, as with Bartók, what in some other composers might seem merely self-indulgent has unmistakable authenticity as well as authority, and in these respects the Second Quartet is a formidable achievement.

© *Arnold Whittall 2025*

With the courage, vitality and intensity of its performances, the **Marmen Quartet** is fast establishing itself as one of the most impressive and engaging talents in chamber music, demonstrated by first prizes at the prestigious Bordeaux and Banff International String Quartet Competitions.

Formed at the Royal College of Music in London in 2013, the group held a Guildhall School of Music String Quartet Fellowship (2018–20) and studied at the Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover with Oliver Wille, as well as in London with Simon Rowland-Jones, John Myerscough (Doric Quartet) and Jonathan Brown (Cuarteto Casals). The players were mentored by the late Peter Cropper and have received support from the Musicians Company/Concordia Foundation, Hattori Foundation, Royal Over-Seas League, Help Musicians UK and Royal Philharmonic Society. The quartet has performed at leading European venues including Wigmore Hall, the Berlin Philharmonie, the Alte Oper Frankfurt, Konserthuset Stockholm and the Muziekgebouw Eindhoven, with festival appearances at the BBC Proms, Rheingau and Heidelberg festivals and the Amsterdam and Gulbenkian Foundation String Quartet Biennales.

The players' reputation continues to grow internationally, and in the 2022–23 season they made their Australian début and toured Sweden extensively. They also returned to the United States and Canada, completing their Peak Fellowship En-

semble-in-Residence at SMU Meadows School of the Arts (Dallas, Texas), and performing in Calgary, Kelowna, Victoria and for the Capital Region Classical series (New York State).

Committed to new music, the quartet has given the world premières of several commissions, including Salina Fisher's *Heal*, composed for the ensemble in the wake of the Covid-19 pandemic, and Hannah Kendall's *How ruin nested inside each thimble throat / & made it sing*. In 2023, the Marmen Quartet gave the première of Garth Knox's *Secret Letters*, written for the ensemble as a companion piece to Janáček's *Intimate Letters*.

The quartet is an official Pirastro Artist. This release is the Marmen Quartet's first for BIS Records.

www.marmenquartet.com

Béla Bartóks sechs Streichquartette, die zwischen 1908 und 1939 entstanden, werden oft als die besten unter den unzähligen Beiträgen des zwanzigsten Jahrhunderts zu diesem Genre angesehen. Obwohl sie stilistisch unverwechselbar sind, verkörpern alle sechs die für den Komponisten charakteristische Verschmelzung traditioneller formaler und struktureller Elemente mit einem modernen Idiom, in dem Dissonanzen und tonale Tonartenbeziehungen frei behandelt werden; gleichzeitig verdeutlichen sie Bartóks Faszination für osteuropäische Volksmusik und zeigen, wie es möglich war, fesselnde und dennoch zugängliche musikalische Erfahrungen zu schaffen, ohne die Extreme avantgardistischer oder explizit konservativer stilistischer Tendenzen zu vermeiden. Und obwohl sie ihren Interpreten ein hohes Maß an technischen Fertigkeiten abverlangen, offenbaren Bartóks Quartette ein tiefes Verständnis für die Instrumente und entlocken ihnen durch ihre Trennung und Kombination eine beispiellose Bandbreite an Farben und Charakter.

Abgesehen davon besteht wahrscheinlich immer noch ein Konsens darüber, dass Bartóks drittes und viertes Streichquartett für Interpreten und Zuhörer gleichermaßen die radikalsten Werke der Reihe sind. In einem seiner Essays, die er nach seiner Übersiedlung nach Westeuropa schrieb, bemerkte Ligeti augenzwinkernd, dass beide Bartók-Werke während der marxistischen Ära in Ungarn zu den Werken gehörten, deren Aufführung streng verboten war, weil sie gegen die kommunistischen ästhetischen Ziele des positiven Denkens und des sofort zugänglichen Stils verstießen. Die Musik wurde als Beweis dafür karikiert, dass der Komponist auf traurige Weise sowohl sein nationales Erbe als auch seine soziale Verantwortung vergaß und den verführerischen neuen Orthodoxien verfiel, die in Wien und Berlin in den späten 1920er Jahren aufkamen, einschließlich einer Art von motivischem Schreiben, das mehr mit den atonalen und seriellen Manövern von Schönberg und Webern als mit den fugierten und kanonischen Techniken von Bach und seinen großen Vorgängern gemein hatte.

Der knappe, zerrissene Beginn des **Vierten Quartetts** ist sicherlich kompromisslos, obwohl die vier Instrumente fast sofort auf eine enge kontrapunktische Imitation statt auf durchsetzungsfähige Unabhängigkeit setzen und ein energisches Drama beginnen, in dem Ähnlichkeiten und Unterschiede in einen unverblühten Dialog treten. Bartóks ursprüngliche Absicht war es, ein viersätziges Stück zu schreiben, aber er entschied sich erst spät, einen zweiten scherzoartigen Abschnitt zwischen dem langsamen Satz und einem Finale hinzuzufügen, das bereits wichtige Elemente mit dem ersten Satz teilt. Diese Hinzufügung verdeutlichte einen neuen Impuls zur Umwandlung einer sonaten- oder symphonieähnlichen Formstruktur, in der das Finale ein besonderes Gewicht erhielt – der letzte Präzedenzfall ist hier Beethovens op. 130, das mit der „Großen Fuge“ endet.

Solche Schemata entsprachen der klassischen und romantischen Tradition, die darauf abzielte, am Ende den stärksten Punkt der klanglichen und expressiven Affirmation zu erreichen. Da sich die Musik aber ebenso sehr, wenn nicht sogar mehr, mit modalen Konstruktionen befasst, die symmetrischen Gestaltungen den Vorzug geben und einen zentralen Ton oder ein Intervall hervorheben, anstatt von einer einzigen anfänglichen Tonika oder einem Grundton auszugehen, erschien es logisch, die Idee einer solchen Symmetrie über die gesamte Komposition hinweg zu übernehmen. Die Art und Weise, wie sich der erste Satz von Bartóks viertem Quartett in seiner endgültigen Form durch kleinteilige Spiegelungen und Kombinationen von Figuren mit ihren Umkehrungen entwickelte, drängte auf die Behauptung dieser umfassenderen Symmetrie. Nun gibt es groß angelegte Korrespondenzen zwischen den Sätzen eins und fünf, zwei und vier, wobei der dritte Satz ein nicht ganz unbewegtes Zentrum bildet.

Während die Außensätze die Tradition der konzentrierten thematischen Auseinandersetzung und Interaktion, die Quartette bis hin zu Haydn, Mozart und Beethoven kennzeichnet, aufgreifen, sind der zweite und vierte Satz in ihrem Überschwang

und ihrer klaren rhythmischen Strukturierung scherzoartig. Ihre Texturen sind jedoch sehr unterschiedlich, das zweite wird mit Dämpfern gespielt, das vierte ganz im Pizzicato, geradezu spielerisch in seiner Weigerung, an die dunkleren Stimmungen des viel langsameren Mittelsatzes zu erinnern. Dominiert von einer klagenden Melodie für das Cello, improvisatorisch und kühn deklamatorisch im Stil, hat dies all das Gewicht und die Beredsamkeit, die dem zentralen Pfeiler des bogenförmigen Aufbaus des Werks angemessen sind. In diesem Zusammenhang ist auch die Rückkehr zu einer viel kraftvolleren Rhetorik in einem Finale angemessen, das lebhaft an den turbulenten Verlauf des ersten Satzes bis zu einer unerbittlich emphatischen Schlusskadenz erinnert.

György Ligeti wurde 1923 geboren, nur fünf Jahre vor der Komposition des Vierten Quartetts, und er wurde dazu angehalten, Bartóks offensichtliche Bereitschaft, mit den fortschrittlichsten, elitären Moden der dekadenten 1920er Jahre zu spielen, zu hinterfragen. Um sich anzupassen, hätte man von Ligeti erwarten können, dass er sich dem Genre des Quartetts im Geiste neoklassischer Ehrfurcht nähert. Die Tatsache, dass seine Ausbildung mit den traumatischen Jahren des Zweiten Weltkriegs zusammenfiel, förderte jedoch seine bemerkenswerte Fähigkeit, Erwartungen zu enttäuschen, selbst wenn er die offensichtlichsten Anzeichen von Radikalität und Nonkonformismus umging. Seine Studentenwerke zeichnen sich durch ein Gefühl des „Zurück zu den Ursprüngen“ und eine eigenwillige Auffassung der Tradition aus, die Bartók durchaus hätte gefallen können, wenn er über 1945 hinaus gelebt hätte.

„Métamorphoses nocturnes“, der Titel, den Ligeti seinem **Quartett Nr. 1** (1953–54) gegeben hat, mag bewusst an die Beispiele der so genannten „Nachtmusik“ des früheren Komponisten erinnern. Doch während Bartóks Nachtmusik dazu neigt, ein kontrastierendes Element oder einen Satz innerhalb einer viel größeren und

grundsätzlich dynamischen Struktur zu sein (wie die *Musik für Streicher, Schlagzeug und Celesta*), meidet Ligeti die mehrsätzigen, quasi-symphonischen Traditionen, die Bartók selbst so erfolgreich nutzte, zugunsten von etwas, das wie ein Netzwerk von disparaten, aber miteinander verbundenen Abschnitten strukturiert ist und sowohl die unheimlichen als auch die romantischen Assoziationen der „nächtlichen“ Musik voll zur Geltung kommen lässt. Man könnte sogar behaupten, dass „*Métamorphoses nocturnes*“ eine Transformation einer Lisztschen Tondichtung aus der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts ist – ein Beispiel für Kammermusik als Programmmusik, nicht unähnlich Schönbergs Streichsextett *Verklärte Nacht* – nur dass es anscheinend kein Gedicht gibt, das man ihm zur Seite stellen könnte.

Zu Beginn (*Allegro grazioso*) zieht eine zurückhaltende, aber schnell fließende Textur den Hörer mit einfachen, schrittweisen Aufstiegen in ihr melodisches Grundmaterial hinein. Etwas Schnelleres und Überschwänglicheres, das jedoch thematisch mit dem Vorangegangenen zusammenhängt, nimmt schnell überhand (*Vivace, capriccioso*), und heftig dissonante Akkorde unterbrechen zunehmend die fließende Textur. Diese Akkorde erreichen einen heftigen Höhepunkt, der mit *estatico* bezeichnet ist und im Moment der größten Kraft abgebrochen wird. Es folgt die zweite Hauptphase des Werks (*Adagio, mesto*), in der ein Bartók-artiges Lamento mit einem unbeschwerten Tanz (*Presto*) kontrastiert wird, der in einem rasanten kontrapunktischen Spiel immer aggressiver wird und in einem heftigen, emphatischen Höhepunkt gipfelt. Was folgt (*Andante tranquillo*), ist zunächst viel ruhiger und langsamer, aber auch dunkler, geheimnisvoller und neigt zu plötzlichen Explosionen, bevor es in eine ruhige Kadenz und eine allgemeine Pause übergeht. Dann wird eine weitere tänzerische Episode eingeleitet (*Tempo di Valse, moderato, con eleganza*), die jedoch bald in eine sich ständig intensivierende und eindringliche rhythmische Struktur übergeht, die eher an Strawinsky oder Bartók als an Johann Strauss oder Ravel erinnert.

Dieser aufpeitschende Schwung wird plötzlich durch wehmütigeres, lyrisches Material unterbrochen, das sowohl den Beginn des Werks als auch sein Ende andeutet. Vor diesem Ende jedoch beginnt die letzte Etappe dieses flüchtigen, äußerst unvorhersehbaren Dramas in einer relativ freundlichen Stimmung (*Allegretto, un poco giovale*). Dies scheint auf einen weiteren, sehr aggressiven Schluss zuzusteuern, aber Ligeti hat noch eine letzte nächtliche Überraschung in petto (*Prestissimo*). Eine sehr weiche, wuselnde Textur, wie ein Heer von Ameisen, soll „wie ein Präzisionsmechanismus“ gespielt werden. Sie erreicht eine letzte dreifache Forte-Explosion, wird dann aber von einer flüchtigen Sequenz von Flageolet-Glissandi abgelöst, die kaum hörbar ist, wie ein Tanz der unruhigen Geister, und die schließlich die eigentlichen Tonhöhen und ein fernes Echo der Anfangsidee des Werks wiederherstellt, um mit einem sanften Fragezeichen zu enden.

Wenn man Ligetis Erstes Quartett als eine virtuose Übung betrachtet, mit der er kühn an die Grenzen dessen stößt, was ein anti-elitäres kulturelles Establishment als akzeptabel ansah, könnte man erwarten, dass das **Zweite Quartett** (1968) den westeuropäischen Ethos der 1960er Jahre „je extravaganter, desto besser“ feiert. Aber Ligeti hätte im Westen niemals Erfolg gehabt, wenn er ernsthafte Zweifel an seiner Fähigkeit, eigenständig zu komponieren, gehabt hätte; wenn überhaupt, dann trug die persönliche Nähe zu Boulez, Stockhausen, Berio und den anderen dazu bei, seine eigenen kompositorischen Ziele und Leistungen weiter zu differenzieren, Qualitäten, die in einem relativ kleinformatigen Werk wie dem Zweiten Quartett ebenso offensichtlich sind wie in den Konzerten und Vokalkompositionen. In einer Zeit des fieberhaften Experimentierens, nicht zuletzt in der Auseinandersetzung mit der Schnittstelle zwischen den damals verfügbaren elektronischen Techniken und der Fähigkeit traditioneller Instrumente, elektronisch zu klingen, bot sich eine besondere Gelegenheit, neue Grenzen zwischen Verbundenheit und Trennung, Klang und Geräusch, dem „Natürlichen“ und dem „Künstlichen“ zu erforschen und

die Charakteristika einer der ältesten Stilrichtungen des zwanzigsten Jahrhunderts, des Expressionismus, neu zu überdenken.

Die Ernsthaftigkeit, mit der Ligeti diese Herausforderung im Zweiten Quartett anging, wird aus den außerordentlich detaillierten Anmerkungen zur Partitur deutlich, mit denen die Spieler umgehen müssen – in der Tat sind die wildesten Störeffekte oft mit den genauesten Anweisungen verbunden, wie sie zu erreichen sind. Die wesentliche Ausdrucksrichtung der fünf kurzen Sätze mag aus den Hauptüberschriften – „nervös“, „sehr ruhig“, „mit mechanischer Präzision“, „stürmisch“, „mit Delikatesse“ – klar genug erscheinen, aber hinter diesen vorgeschriebenen Stimmungen verbirgt sich eine ungeheure Vielfalt, die erst im Finale abnimmt, und selbst hier deutet sich an, dass plötzliche Explosionen nur schwer unterdrückt werden. Die ersten vier Sätze arbeiten alle auf unterschiedliche Weise mit dem Bild einer brodelnden Kontinuität (nicht ganz unähnlich dem schrittweisen thematischen Material, mit dem das Erste Quartett beginnt). Aber dieses Material neigt immer dazu zu zersplittern, auf eine Art und Weise zu zerbrechen, die nach den Anweisungen des Komponisten apokalyptisch klingen muss – „verrückt“ ist sein Wort in der Partitur – und dieser Effekt ist so stark, dass selbst die scheinbar nicht verrückte Musik, wie ein Großteil des „zarten“ Finales, eine bedrohlich instabile Qualität erhält.

Im Nachhinein kann das Zweite Quartett als Probelauf für einige von Ligetis imposantesten späteren Kompositionen angesehen werden – die fast hysterischen Klagen des Horntrios, die Beckett-artige Unheimlichkeit, die in der Oper *Le Grand Macabre* so deutlich wird, sowie die extravagant anspruchsvollen Klavierstudien. Bei Ligeti, wie auch bei Bartók, hat das, was bei anderen Komponisten lediglich als selbstverliebt erscheinen mag, eine unverkennbare Authentizität und Autorität, und in dieser Hinsicht ist das Zweite Quartett eine beachtliche Leistung.

© Arnold Whittall 2025

Durch den Mut, die Vitalität und die Intensität seiner Darbietungen etabliert sich das **Marmen Quartett** schnell als eines der beeindruckendsten und einnehmendsten Talente der Kammermusik, was durch die ersten Preise bei den renommierten internationalen Wettbewerben für Streichquartett in Bordeaux und Banff belegt wird.

Das 2013 am Royal College of Music in London gegründete Ensemble war Stipendiat der Guildhall School of Music String Quartet (2018–20) und studierte an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover bei Oliver Wille sowie in London bei Simon Rowland-Jones, John Myerscough (Doric Quartet) und Jonathan Brown (Cuarteto Casals). Die Spieler wurden von dem verstorbenen Peter Cropper betreut und erhielten Unterstützung von der Musicians Company/Concordia Foundation, der Hattori Foundation, der Royal Over-Seas League, Help Musicians UK und der Royal Philharmonic Society. Das Quartett ist in führenden europäischen Konzertsälen aufgetreten, darunter die Wigmore Hall, die Berliner Philharmonie, die Alte Oper Frankfurt, Konserthuset Stockholm und das Muziekgebouw Eindhoven, sowie bei den BBC Proms, den Rheingau- und Heidelberger Festspielen und den Streichquartett-Biennalen der Amsterdamer und der Gulbenkian-Stiftung.

Der Ruf der Musiker wächst international weiter, und in der Saison 2022–23 gaben sie ihr Debüt in Australien und unternahmen eine ausgedehnte Tournee durch Schweden. Sie kehrten auch in die Vereinigten Staaten und nach Kanada zurück, wo sie ihr Peak Fellowship Ensemble-in-Residence an der SMU Meadows School of the Arts (Dallas, Texas) absolvierten und in Calgary, Kelowna, Victoria sowie für die Capital Region Classical Series (New York State) auftraten.

Das Quartett hat sich der neuen Musik verschrieben und mehrere Auftragswerke uraufgeführt, darunter Salina Fishers *Heal*, das für das Ensemble im Zuge der Covid-19-Pandemie komponiert wurde, und Hannah Kendalls *How ruin nested*

inside each thimbled throat / & made it sing. Im Jahr 2023 brachte das Marmen Quartett Garth Knox' *Secret Letters* zur Uraufführung, das für das Ensemble als Begleitstück zu Janáčeks *Intime Briefe* geschrieben wurde.

Das Quartett ist ein offizieller Pirastro-Künstler. Diese Veröffentlichung ist die erste des Marmen Quartetts bei BIS Records. www.marmenquartet.com



Marmen Quartet

Sinéad O'Halloran · Bryony Gibson-Cornish · Laia Valentin Braun · Johannes Marmén

Composés entre 1908 et 1939, les six quatuors à cordes de **Béla Bartók** sont souvent salués comme les meilleurs parmi toutes les contributions du XX^e siècle à ce genre. Bien qu'elles se distinguent l'une de l'autre au point de vue stylistique, ces six œuvres incarnent l'alliage caractéristique du compositeur d'éléments formels et texturaux traditionnels en un idiome moderne traitant librement les dissonances et les relations tonales. Elles mettent en même temps en évidence la fascination de Bartók pour les musiques folkloriques d'Europe de l'Est, démontrant comment il était possible de créer des expériences musicales saisissantes mais accessibles tout en évitant les extrêmes de l'avant-garde ou les tendances stylistiques explicitement conservatrices. Et bien qu'ils exigent de leurs interprètes un haut niveau de compétence technique, les quatuors de Bartók révèlent une profonde compréhension des instruments, tirant à la fois de leur jeu isolé et de leur combinaison une palette sans précédent de couleurs et de climats.

Malgré tout, on s'entend généralement à dire que les troisième et quatrième quatuors sont les plus radicaux de la série, tant pour les interprètes que pour les auditeurs. Dans l'un de ses essais, écrit après sa fuite en Europe occidentale, György Ligeti a ironisé sur le fait qu'à l'époque du marxisme en Hongrie, les deux œuvres de Bartók faisaient partie de celles dont l'exécution était strictement interdite parce qu'elles enfreignaient les objectifs esthétiques communistes prônant un esprit positif et un style instantanément accessible. La musique fut raillée comme étant la preuve que le compositeur avait tristement oublié à la fois son héritage national et ses responsabilités sociales, et qu'il s'était laissé séduire par les nouvelles orthodoxies qui émergeaient à Vienne et à Berlin à la fin des années 1920 et qui incluait un type d'écriture entièrement motivique ayant davantage en commun avec les traitements atonaux et sériels de Schoenberg et de Webern qu'avec les techniques fuguées et canoniques de Bach et de ses illustres prédécesseurs.

Le début laconique et hargneux du **Quatrième Quatuor** se montre résolument

intransigeant bien que les quatre instruments, se détournant d'une indépendance affirmée, se concentrent presque immédiatement sur une imitation contrapuntique serrée, lançant un drame énergétique dans lequel les similitudes et les différences s'engagent dans un dialogue sans détour. L'intention initiale de Bartók était une œuvre en quatre mouvements, mais il décida tardivement d'ajouter une deuxième section en forme de scherzo entre le mouvement lent et un finale qui partageait déjà des éléments importants avec le premier mouvement. Cet ajout a rendu explicite une nouvelle impulsion visant à transformer ce qui reposait initialement sur une structure formelle de type sonate ou symphonie, dans laquelle le finale acquiert un poids particulier – le précédent définitif de ce type étant l'opus 130 de Beethoven qui se termine par la « Grande Fugue ».

De tels schémas s'inscrivaient dans la tradition classique et romantique qui consistait à construire avec, en vue, le point le plus élevé de l'affirmation tonale et expressive à la fin de l'œuvre. Mais comme l'écriture ici se préoccupe autant, sinon plus, de constructions modales donnant la priorité à des conceptions symétriques et mettant en valeur une note ou un intervalle fondamental plutôt que découlant d'une tonique ou d'une note initiale unique, il semblait logique d'adopter une idée qui reflèterait une telle symétrie sur l'ensemble de l'œuvre. Dans sa forme finale, la manière dont le premier mouvement du Quatrième Quatuor évolue par le biais de petites imitations et combinaisons de motifs avec leurs inversions exigeait une symétrie à plus grande échelle. Il existe ainsi des correspondances à grande échelle entre les mouvements un et cinq, deux et quatre, le troisième mouvement constituant un centre qui n'est pas exactement immuable.

Alors que les mouvements extrêmes s'inscrivent dans la tradition de l'argumentation et de l'interaction thématiques concentrées qui caractérisaient les quatuors depuis Haydn, Mozart et Beethoven, les deuxième et quatrième mouvements s'apparentent à des scherzos par leur exubérance et leurs carrures rythmiques bien

définies. Leurs textures sont néanmoins très différentes, le deuxième étant joué avec sourdines, le quatrième entièrement *pizzicato*, positivement enjoué dans son refus d'évoquer les humeurs plus sombres du mouvement central beaucoup plus lent. Dominé par une mélodie semblable à une lamentation jouée par le violoncelle, improvisée et audacieusement déclamatoire, ce mouvement a tout le poids et l'éloquence qui conviennent au pilier central de la conception en forme d'arche de l'œuvre. Dans ce contexte, le retour à une rhétorique beaucoup plus énergique dans un finale qui rappelle fortement la progression turbulente du premier mouvement jusqu'à une cadence finale implacablement catégorique apparaît tout aussi pertinent.

György Ligeti est né en 1923, cinq ans seulement avant la composition du Quatrième Quatuor de Bartók, et son éducation l'a poussé à remettre en question la volonté apparente de ce dernier de s'opposer aux modes les plus progressistes et élitistes des décennies années 1920. Pour s'y conformer, Ligeti aurait pu aborder le genre du quatuor dans un esprit de révérence néoclassique. Cependant, le fait que son éducation ait coïncidé avec les années traumatisantes de la Seconde Guerre mondiale a alimenté sa remarquable capacité à déjouer les attentes, même en contournant les signes les plus évidents de radicalisme et d'anticonformisme. Ses travaux d'étudiant se distinguent par un sentiment de « retour aux sources » et une vision idiosyncratique de la tradition qui aurait pu se mériter l'approbation de Bartók si ce dernier avait vécu au-delà de 1945

« Métamorphoses nocturnes », le titre que Ligeti a donné à son **Premier Quatuor** (1953–54), peut évoquer délibérément les exemples de « musique nocturne » de Bartók. Mais alors que celle de ce dernier tend à être un élément ou un mouvement contrastant au sein d'une structure beaucoup plus vaste et fondamentalement dynamique (comme dans la *Musique pour cordes, percussion et célesta*), Ligeti évite

les traditions quasi symphoniques en plusieurs mouvements que Bartók lui-même utilisait avec tant de succès en faveur de quelque chose de structuré comme un réseau de sections disparates mais reliées entre elles, permettant de jouer pleinement sur les associations inquiétantes et plus romantiques de la musique « nocturne ». On pourrait même dire que « Métamorphoses nocturnes » est une transformation du milieu du XX^e siècle d'un poème symphonique de Liszt – un exemple de musique de chambre en tant que musique à programme, un peu comme le sextuor à cordes *La nuit transfigurée* de Schoenberg – sauf qu'il n'y a apparemment pas de poème à y adjoindre.

Au début (*Allegro grazioso*), une texture discrète mais rapide attire l'attention de l'auditeur sur son matériau mélodique de base par de simples montées en palier. Quelque chose de plus rapide et de plus exubérant, bien que thématiquement lié à ce qui précède, prend rapidement le dessus (*Vivace, capriccioso*), et des accords dissonants énergiques perturbent de plus en plus la texture fluide. Ces accords atteignent un violent point culminant, indiqué *estatico*, qui est interrompu au moment où l'intensité atteint son apogée. La deuxième phase principale de l'œuvre suit (*Adagio, mesto*). Elle met en opposition une plainte à la Bartók et une danse légère (*Presto*) qui devient de plus en plus agressive dans un jeu frénétique de suivi contrapuntique, culminant dans une apothéose féroce et théâtrale. La suite (*Andante tranquillo*) est d'abord beaucoup plus calme et lente, mais aussi plus sombre, plus mystérieuse et sujette à des explosions soudaines, avant de s'éteindre dans une cadence tranquille et un silence général. Nous passons à l'épisode suivant, dansant, (*Tempo di Valse, moderato, con eleganza*), qui cède bientôt la place à une intensification constante et à des motifs rythmiques puissants, plus proches de Stravinsky ou de Bartók que de Johann Strauss ou de Ravel.

Cet élan galvanisant est soudain stoppé dans son élan par un matériau lyrique beaucoup plus mélancolique qui fait allusion au début de l'œuvre et à la façon dont

elle se terminera. Avant cette fin, cependant, la dernière étape de ce drame volatil et suprêmement imprévisible commence dans un climat de relative générosité (*Allegretto, un poco gioiale*). Elle semble se diriger vers une autre conclusion hyper-affirmée, mais Ligeti a une dernière surprise nocturne dans sa manche (*Pressissimo*) : une texture très délicate et fuyante, semblable à une armée de fourmis, devant être jouée « comme un mécanisme de précision ». Survient ensuite une dernière explosion, triple *forte*, bientôt remplacée par une séquence évanescence de glissandos d'harmoniques, à peine audibles, comme une danse des esprits agités, et c'est elle qui retrouve finalement les hauteurs réelles et un écho lointain de l'idée au début de l'œuvre, pour se terminer par un délicat point d'interrogation.

Si le Premier Quatuor de Ligeti est considéré comme un exercice virtuose visant à repousser audacieusement les limites de ce qu'un establishment culturel anti-élitiste considérerait comme acceptable, on aurait pu s'attendre à ce que le **Deuxième Quatuor** (1968) célèbre l'éthique du « plus c'est extravagant, mieux c'est » en vogue dans l'Europe occidentale des années 1960. Mais Ligeti n'aurait jamais réussi en Occident s'il avait nourri de sérieux doutes quant à sa capacité à composer de manière distincte. Au contraire, sa proximité personnelle avec entre autres Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et Luciano Berio a contribué à nuancer davantage ses propres objectifs et réalisations en matière de composition, qualités aussi évidentes dans une pièce de taille relativement modeste comme le Deuxième Quatuor que dans les concertos et les pièces vocales. À une époque d'expérimentation fébrile, notamment en ce qui concerne l'interface entre les techniques électroniques disponibles à l'époque et la capacité des instruments traditionnels à sonner comme des instruments électroniques, il y avait une opportunité particulière d'explorer de nouvelles frontières entre la connexion et la séparation, le son et le bruit, le « naturel » et l'« artificiel », et de repenser les caractéristiques de l'un des états stylistiques les plus anciens du vingtième siècle, l'expressionnisme.

Le sérieux avec lequel Ligeti a abordé ce défi dans le Deuxième Quatuor ressort clairement des indications extraordinairement détaillées de la partition auxquelles les musiciens doivent prêter attention – en effet, les effets les plus follement perturbateurs sont souvent accompagnés des instructions les plus précises sur la manière de les réaliser. La trajectoire expressive fondamentale des cinq courts mouvements peut sembler assez claire d’après les principales indications – « *nervoso* », « *molto calmo* », « *come un meccanismo di precisione* », « *tumultuoso* », « *con delicatezza* » – mais ces humeurs dominantes cachent une immense diversité qui ne s’atténue que dans le finale, et même là, des indices laissent penser que les explosions soudaines ne sont que difficilement réprimées. Chacun à leur manière, les quatre premiers mouvements fonctionnent sur l’image d’une continuité bouillonnante (ce qui n’est pas sans rappeler le matériau thématique progressif qui lance le Premier Quatuor). Mais ce matériau a toujours tendance à se fragmenter, à se briser d’une manière qui, selon les instructions du compositeur, doit sonner de manière apocalyptique – « *comme fou* », pour reprendre les mots mêmes de la partition – et cet effet est si puissant que même la musique en apparence la moins folle, comme une grande partie du « délicat » finale, devient sinistrement instable.

Avec le recul, on peut considérer le Deuxième Quatuor comme un galop d’essai pour certaines des compositions ultérieures les plus imposantes de Ligeti – les lamentations presque hystériques du Trio avec cor, l’inquiétude à la Beckett si explicite dans l’opéra *Le Grand Macabre*, ainsi que les études pour piano les plus extravagantes et exigeantes. Avec Ligeti, comme avec Bartók, ce qui chez d’autres compositeurs pourrait sembler simplement complaisant prend une authenticité et une autorité indéniables, et à cet égard, le Deuxième Quatuor constitue une formidable réussite.

© *Arnold Whittall 2025*

Grâce à l'audace, à la vitalité et à l'intensité de ses interprétations, le **Quatuor Marmen** s'est rapidement imposé comme l'un des ensembles les plus talentueux et les plus attachants de la musique de chambre, comme en témoignent les premiers prix remportés aux prestigieux concours internationaux de quatuors à cordes de Bordeaux et de Banff.

Formé au Royal College of Music à Londres en 2013, l'ensemble a reçu une bourse de quatuor à cordes de la Guildhall School of Music (2018–20). Les musiciens ont ensuite poursuivi leur formation à la Hochschule für Musik, Theater und Medien de Hanovre auprès d'Oliver Wille, ainsi qu'à Londres avec Simon Rowland-Jones, John Myerscough (Doric Quartet) et Jonathan Brown (Cuarteto Casals). Les musiciens ont été parrainés par le regretté Peter Cropper et ont reçu le soutien de la Musicians Company/Concordia Foundation, de la Hattori Foundation, de la Royal Over-Seas League, de Help Musicians UK et de la Royal Philharmonic Society. Le quatuor s'est produit dans les plus grandes salles européennes, notamment au Wigmore Hall à Londres, à la Philharmonie de Berlin, à l'Alte Oper de Francfort, à la Maison des Concerts de Stockholm et au Muziekgebouw d'Eindhoven, et a participé aux festivals de la BBC, de Rheingau et de Heidelberg, ainsi qu'aux Biennales du quatuor à cordes d'Amsterdam et de la Fondation Gulbenkian.

La réputation des musiciens ne cesse de croître à l'échelle internationale qui, au cours de la saison 2022–23, ont fait leurs débuts en Australie et effectué une vaste tournée en Suède. Ils sont également retournés aux États-Unis et au Canada, terminant leur Peak Fellowship Ensemble-in-Residence à la SMU Meadows School of the Arts à Dallas au Texas, et se sont produits à Calgary, Kelowna, Victoria et dans le cadre de la série Capital Region Classical dans l'état de New York.

Soucieux de soutenir la musique actuelle, le quatuor a assuré les créations mondiales de plusieurs commandes, dont *Heal* de Salina Fisher, composé pour l'ensemble dans le sillage de la pandémie de Covid-19, et *How ruin nested inside each*

thimble throat / & made it sing de Hannah Kendall. En 2023, le Quatuor Marmen a créé *Secret Letters* de Garth Knox, écrites pour l'ensemble comme pièce d'accompagnement du Quatuor *Lettres intimes* de Leoš Janáček.

Les musiciens du Quatuor Marmen sont des artistes Pirastro. Cet enregistrement est le premier de cet ensemble pour BIS Records. www.marmenquartet.com



The Marmen Quartet is an official Pirastro Artist.



Funded in part by Banff Centre for Arts and Creativity through the career development program of the Banff International String Quartet Competition

The Marmen Quartet gratefully acknowledges the support of Florian Leonhard Fine Violins.

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD). Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: 27th–31st July 2023 at Wyastone Concert Hall, Monmouth, UK
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Dave Rowell

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps; audio electronics from RME, Lake People and DirectOut; MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing: Matthew Bennett
Mixing: Dave Rowell

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Arnold Whittall 2025
Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photography: © Joe Cornish
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-2693 © & © 2025 BIS Records AB, Sweden.

BIS-2693

