

 **BIS** 

CD-783 DIGITAL

GYÖRGY LIGETI
THE COMPLETE PIANO MUSIC



VOLUME 1

FREDRIK ULLÉN, piano

LIGETI, György (b. 1923)

Études, Book I	18'27	15 Invention (1948) (<i>Schott</i>)	1'08
(1985) (<i>Schott</i>)		Due Capricci (1947) (<i>Schott</i>)	4'23
1 1. Désordre	2'13	16 Capriccio No. 1	2'18
2 2. Cordes à vide	3'06	17 Capriccio No. 2	2'01
3 3. Touches bloquées	1'46		
4 4. Fanfares	3'16	Trois Bagatelles	
5 5. Arc-en-ciel	3'30	for David Tudor	1'23
6 6. Automne à Varsovie	4'04	(1961) (<i>M/s</i>)	
		18 I.	0'27
Études, Book II	21'42	19 II.	0'17
(1988-93) (<i>Schott</i>)		20 III.	0'32
<i>**World Première Recording**</i>			
7 7. Galamb borong	2'19	21 Chromatische Phantasie	5'32
8 8. Fém	2'28	(1956) (<i>M/s</i>)	
9 9. Vertige	2'20	<i>**World Première Recording**</i>	
10 10. Der Zauberlehrling	2'14		
11 11. En suspens	2'27		
12 12. Entrelacs	2'43		
13 13. L'escalier du Diable	5'04		
14 14. Coloana infinită	1'22		

Fredrik Ullén, piano

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D. Piano technician: Jonas Asp

György Ligeti (b.1923) is Professor Emeritus at the Hochschule für Musik in Hamburg, where he taught during the period 1973-1988; previously, his engagements had included work as a guest professor at the Royal College of Music in Stockholm throughout the 1960s, and as composer-in-residence at Stanford University in California (1972).

He was born in Dicsőszentmárton in Transylvania (which belonged to Romania after the division of territories following the end of the First World War); he grew up in Kolozsvár (Cluj), where he took his university entrance examination. He studied at the conservatory there and, during the period 1945-49, at the Budapest College of Music, where he taught from 1950 until 1956, a position he achieved thanks to considerable assistance from Zoltán Kodály.

When the Communists took power in 1948 and demanded socially conformist, popularly accessible music — for a time Ligeti, with his left-of-centre liberal politics, was president of the students' union — a development began which is represented on this CD by the *Two Capriccios* from 1947. In order to justify his existence as a composer, he was compelled to publish simple folk-music arrangements (18 of these have been published). Ligeti continued to compose privately, without a hope of having his works performed, and his music from this time includes the piano pieces *Musica ricercata* (1951-53) and the string quartet *Métamorphoses nocturnes* (1953-54; both available on BIS-CD-53). Both of these works now belong to the concert repertoire, but for a long time they lay unplayed on account of Ligeti's long-lasting refusal to acknowledge a style which belonged to his creative past.

Ligeti made his breakthrough with the orchestral piece *Apparitions* at the ISCM Festival in

Cologne in 1960. In Donaueschingen, in 1961, *Atmosphères* was internationally recognized as the most sensational piece at the festival, showing the way out from the rigid compositional patterns of the Darmstadt school. With the organ piece *Volumina* (written for Karl-Erik Welin), a *Requiem* (commissioned by the Swedish Broadcasting Corporation) and the 'imaginary plays' *Aventures* and *Nouvelles Aventures* (1962-65) Ligeti was to change the musical landscape of the 1960s profoundly and, towards the end of the decade — with *Lux æterna* and his *Cello Concerto* (both 1966), *Lontano* for orchestra (1967), *Continuum* for harpsichord, the *Second String Quartet* and *Ten Pieces for Wind Quintet* (all 1968), *Ramifications* for double string orchestra (1967-69) and the *Chamber Concerto* for thirteen soloists (1970) — Ligeti, along with Lutosławski, came to be regarded by a wider public as the most significant composer of new music.

Melodien (1971) for chamber orchestra with concertante piano, *Clocks and Clouds* (1972) for women's choir and small orchestra, the *Double Concerto for Flute and Oboe* (1971-72; BIS-CD-53) and his fourth major orchestral score, *San Francisco Polyphony* (1973-74; BIS-CD-53) marked the beginning of a new stylistic orientation: harmonies, melodies, rhythms, contrasting with the compositions from the first half of the 1960s which contained only contrapuntally formed tonal colours. The opera *Le grand macabre* (1974-77, commissioned by the Royal Opera in Stockholm and premièred there in 1978) is a preliminary, albeit colourful summary.

The three pieces for two pianos written in 1976 — *Monument, Selbstportrait mit Reich und Riley* (and *Chopin ist auch dabei*) and *Bewegung* — already anticipate the books of *Études* for piano which he started to compose in 1985.

Apart from the harpsichord pieces *Hungarian Rock* and *Passacaglia ungherese* (both 1978), however, Ligeti then fell totally silent as a composer for a full five years, until his trio *Hommage à Brahms* (1982), which was originally planned as a horn concerto. There now followed two major choral works: *Drei Phantasien* (Hölderlin) and *Magyar etűdök* (Hungarian Studies, Weöres; both 1983), the *Piano Concerto* (1985-88) and *Violin Concerto* (final version 1991) in addition to the six drastically humorous *Nonsense Madrigals* for vocal sextet (1988-93) and a major *Sonata for Solo Viola* (1991-94). By the time this was written, Ligeti had already begun to compose his third book of piano *Études* with No.15, *White on White* (1995).

Harry Partch, with his home-made-instruments, and Conlon Nancarrow, with his self-playing piano, have been of great significance for Ligeti's later development. Without prejudice, he has approached new formal models in his music — for instance Indonesian gamelan music. The intervals of this music depart from the diatonic scale, and he uses these intervals for voices and for any instrument that can render pitch in a flexible manner. A second example is West African polymetricity — another highly-developed musical culture which differs from the European norms. He has also identified a further source of inspiration: Roberto Sierra from Puerto Rico, who was once Ligeti's pupil in Hamburg.

In 1996, aged 73, Ligeti is now increasingly regarded as the greatest composer of the second half of the twentieth century — a man who hails from the original Austro-Hungarian homeland of more recent Western art music.

Concert études existed before Chopin, but his two collections Op.10 and Op.25, each containing twelve pieces, were the works which firmly established the form. This was around 1830, and none of the great Viennese Classical composers had written anything comparable. The very idea of a piece constructed with the consummate skill around a single technical or musical idea was alien to sonata form with its use of contrasts; it was closer in spirit to Bach and Couperin.

Liszt took over where Chopin left off, but took everything further towards pure technical virtuosity in accordance with his own ambitions as a soloist — though his late piano music is pared of all superficial decoration. Debussy's twelve *Études* from 1915, dedicated to the memory of Chopin, have titles which refer to the technical problems of piano playing (his *Préludes*, by contrast, have poetic names) — and are nowadays regarded as his finest piano works. In 1918 Bartók published his *Three Études*, Op.18, the only completed pieces of a planned larger collection, but these proved to be so technically demanding that, after the première, he never again included them in his concert programmes even though, in musical terms, they are among the central works from Bartók's most radical (and non-folkloristic) period.

The Second Viennese School — Arnold Schoenberg, Alban Berg and Anton (von) Webern — showed as little interest in concert études as Mozart, Haydn, van Beethoven and Schubert had done; Stravinsky produced only four early études (Op.7) in the spirit of Scriabin. Ligeti's two books (so far) — Nos.1-6 from 1985, and Nos.7-13 from 1988-93, are the first in the tradition of Chopin for more than half a century.

It is possible to play the movements independently, but both books are composed as

unified entities and there are even correspondences between pieces in the first and second books, for instance the fanfares in No. 4 in the first book and the hammering chords in No. 8 in the second. Formally the *Études* are reminiscent of the *Ten Pieces for Wind Quintet* (1968) — especially the taut, concentrated first book: 'Disorder', 'Open Strings', 'Blocked Keys', 'Fanfares', 'Rainbow' and 'Autumn in Warsaw'; basically simple musical ideas are here built up into richly-constructed patterns. The second book is more diverse in nature: 'Galamb borong' ('bird, melancholy' [Hungarian], linguistically a wholly irrelevant title which is intended to bring associations with gamelan music), 'Metal', 'Vertigo' (a piece built entirely on chromatic scales), 'The Sorcerer's Apprentice', 'In Suspense' (or 'Uncertainty'), 'Loops' (which is reminiscent of the second movement of the *Violin Sonata*, 'Loop'), 'The Devil's Staircase' and 'Coloana infinită' (a title derived from Brancusi's well-known sculpture *The Infinite Pillar*).

The first three études were written as a tribute for Pierre Boulez's 60th birthday, and the original fourth étude was composed for Ligeti's friends in Warsaw. *Fanfares* and *Arc-en-ciel* were written later. The *Presto cantabile* lamentation in the Warsaw étude served as a model for the third movement of the *Piano Concerto*, *Vivace cantabile*, and it is interesting to note that for a time Ligeti had doubts about the form of the *Piano Concerto*: whether it should be a clearly-defined three- or five-movement work or a single-movement structure with many sections, more like his *Wind Quintet*.

The études have various backgrounds and inspirations, especially Conlon Nancarrow's études for self-playing mechanical piano and West African rhythmic polyphony, but their roots

also lie in Ligeti's own earlier music. This applies not only to his *Poème symphonique* for 100 metronomes (1962): as early as 1943 he wrote a polyphonic étude for piano four hands in which four musical strands of different lengths and in different keys are superimposed — and when the strands 'end at the same time', the work itself is also over.

Ligeti's *Two Capriccios* (1947), and to a certain extent also the simpler *Invention* (1948) date from the period between the liberation of Hungary after the Second World War and the beginning of the Communist dictatorship — a period of hopes that were soon to be dashed. Ligeti was 24 and was still a student at the Budapest College of Music, but he had already composed a number of works. Along with the *Three Songs* with piano to texts by Sándor Weöres, these piano pieces belong to a promising period of development that was broken off; they are clearly influenced by Bartók but remain strikingly individual and free. Officially he went on to write choral songs in the folk style; unofficially he composed pieces 'for his desk drawer', even though these were inhibited by an almost total lack of contact not only with the avant-garde of the early 1950s but also with virtually everything by Schoenberg, (von) Webern, Berg, Stravinsky and even Bartók. Parallel situations can be found in other Soviet dictatorships of the period — for example Lutosławski, whose *First Symphony* was condemned and who, even though he was almost ten years older than Ligeti, made his Western breakthrough at roughly the same time, in the final years of the 1950s.

The *Trois Bagatelles* belong to a small group of 'musical provocations and ceremonials' that also includes the so-called 'silent lecture' about the future of music (*Über die Zukunft der Musik*, which caused a scandal in Alpbach in 1961) and the *Poème symphonique* for 100 metronomes (which caused a scandal in Hilversum in 1962). The latter — Ligeti did not then believe me — has assumed great importance as an idea in his subsequent compositions: the third movement of the *String Quartet No. 2* (the early *Métamorphoses nocturnes* later assumed the rôle of his first string quartet), the third movement of the *Chamber Concerto*, the harpsichord piece *Continuum* and many later pieces.

The set of *Bagatelles* was published in New York in 1965, as part of a folder containing separate pieces and manifestos of the neo-Dadaist group 'fluxus' (the original manuscript, now kept by the Sacher Stiftung, Basel, Nordwall Collection, was reproduced complete in Nordwall: *Ligeti-dokument*, Stockholm 1968). Although it can scarcely be said to be among Ligeti's more familiar works, it arose from a special situation. Karl-Erik Welin premièred it in Wiesbaden and later played it in Stockholm to a profoundly disappointed audience that had been expecting something different. Ligeti, who had not been present, was very satisfied when he heard of the reaction.

In 1979 Eva Nordwall premièred a version for meantone-tuned harpsichord in Chicago in front of an audience that was eagerly expecting to hear his new piece for this non-tempered tuning: *Passacaglia ungherese* (which was also on the programme). The shock outcome was a great disappointment for the audience; reactions varied between demonstrative fury and ridicule.

'The provocation', of course, is a friendly jibe at John Cage and his totally silent 4'33" for piano. Cage is said to have been deeply offended.

The *Chromatische Phantasie* (the original title is in German) is one of the last works Ligeti wrote in Hungary before he fled in 1956. Another piece, *Chromatische Variationen*, was never finished, and the same fate awaited other works including the oratorio *Istar pokoljárása* (Istar's Travels through Hell, to a text by Sándor Weöres), a *Requiem* (which had no direct connection with the piece of the same from 1963-65 but was instead the continuation of a project begun in 1950), the orchestral works *Sötét és világos* (Darkness and Light) and *Variations concertantes* and the piano piece *Fehér és fekete* (Black and White). All of these, like the completed original version of *Apparitions — Viziók* (Visions), were composed after Ligeti's first contact with the western European avant-garde (for instance, he exchanged letters with Stockhausen and listened to the Night Radio Broadcasts from Cologne). The *Chromatische Phantasie* is the only complete work by Ligeti that is strictly dodecaphonic (he once called it 'very naïve and primitive'); later, he was never to adhere strictly to the rules of this compositional technique.

The piece is unpublished; the manuscript is now in Basel (Sacher Stiftung, Nordwall Collection). It has been performed in Sweden on several occasions, both in concert and on the radio (its première was given by Eva Pataki in Nissafors on 17th April 1974), but it still ranks among Ligeti's least-known works. This is its first gramophone recording — and for those who are familiar with *Musica ricercata*, or those who have listened to the *Études*, the music will hold no

surprises. It is infused with the same mild yet powerfully expressive temperament.

© *Ove Nordwall 1995*

The Piano Études of György Ligeti

It is probably safe to claim that György Ligeti's (so far) two books containing fourteen études for the piano explore and extend the possibilities of the instrument and the interpreter as do very few other works in the contemporary literature. An outstanding compositional feature of the music is the enormously inventive use of complex poly-rhythmic and polymetrical structures. The études are not only pianistic, but also mental and intellectual exercises. What struck me most when I first heard the first book of études a couple of years ago, however, was the immediacy of the music, in spite of its complexity, and the sensitivity with which new ideas were employed for musical and poetic purposes.

The following text is intended to give a brief description of some of the characteristic features of each étude. I have focused mainly on the rhythmic structure of the pieces. The comments to the first six études are to a large extent based on the articles by Denys Bouliane and Ligeti's own written comments to the pieces.

1. ***Désordre***. In the opening étude of the cycle, *Désordre*, the right hand plays exclusively on white keys whereas the left hand plays only on black keys. Pianistically, this has the advantage that both hands can easily play in the same register, the left kept above the right, as for instance in the first bars of the piece (see Example 1). Harmonically, it gives the piece a special, monotonous quality: the whole étude proceeds in one and the same basic harmonic colour. The melodic material consists of a single

theme, somewhat similar to a Hungarian folk-melody, which is repeated again and again in a diatonic variant in the right hand and in a longer pentatonic variant in the left hand. The melodies are played accentuated against a background of rapid, even quavers at the dynamic level *piano*.

The simplicity of melody and harmony in *Désordre* contrasts with the highly complex rhythmic structure of the piece. Initially both hands play the melody in synchrony. Bar 4, however, is already shortened by one quaver in the right hand (see Example 1). Consequently, after this point, the melody in the left hand will lag after the melody in the right hand. In the first part of the étude, such shortenings — first occurring in the right hand only, later in both hands — give an increasing phase lag between the hands and a gradual rhythmic contraction of the theme, until finally the melody collapses into an explosive chord which also marks the beginning of the second part of the piece. Here a different rhythmic process takes place. The melody is gradually dilated in the left hand by addition of quavers, whereas the right hand continues to play it in its original rhythmic form. As a result of the rhythmic expansions of the melody, the background becomes increasingly important in melodic terms, and the piece ends with an ascending pentatonic scale of quavers in the left hand, which together with the right hand reaches the highest note of the piano.

2. ***Cordes à vide***. The second étude is reminiscent of Debussy. Chords and melodic figures throughout are based on open fifths, which give associations with the open strings of string instruments. The piece starts with gently floating, even notes — characteristically, these are differently grouped and accentuated in the two hands.

Later more rapid note-values are introduced, giving a lively polyrhythmic play between the hands.

3. **Touches bloquées.** In the third étude a very peculiar pianistic technique is utilized. While one hand plays a rapid, even succession of notes, e.g. a chromatic scale, the other hand blocks some of the keys in the passage by keeping them silently pressed down. As a result, complicated rhythmic patterns can be realized as it were automatically, giving the music an inhuman mechanistic character. The piece is in three-part form, where the short middle section is somewhat Liszt-like with its violent, impetuous octave passages.

4. **Fanfares.** An unchanging ostinato of eight notes, irregularly accentuated as 3+2+3, forms the musical background in *Fanfares*. Against this figure, played in different registers, fanfare-like melodies — usually two-part — are executed. At first, melody notes coincide with accentuated notes in the ostinato. Soon, however, accents in the melody become rhythmically displaced in relation to the accents in the ostinato. Asymmetrical fanfares appear in different and continually varying rhythmic shapes. Extreme dynamic differences with playful, abrupt changes are used to give illusions of distance and proximity. The end result is a perplexing, ever-changing polymetric music, with many traits from Bartók and Balkan folk-music.

5. **Arc-en-ciel.** The fifth étude, *Arc-en-ciel*, is a slow, jazz-ballade-like piece. It is notated in six beats per bar, which are articulated differently in the two hands. First a simple hemiolic structure is used (3x2 beats in the right hand, against 2x3 in

the left), but later the length of the phrases in the right hand is varied freely.

6. **Automne à Varsovie.** The last étude of the first book is also, in a certain sense, the most rhythmically advanced one. In *Automne à Varsovie*, melodic motifs appear not only in two, but also in three and sometimes in four different metrical layers, which are superimposed. The main theme of the piece is an expressive, descending 'Lamento-motif' (see Example 2). In the beginning of the piece, this theme is presented against background figures of even semiquavers, the length of each melody note being five semiquavers. The piece is later built up in a fugal manner, but the different parts have different metres and thus give the impression of moving in different, albeit strictly coordinated, tempi. Example 2 shows a passage with three such simultaneous 'tempi'. The right hand plays the background of even semiquavers and one melodic part, by accentuating every fifth semiquaver. The left hand plays two parts: the upper one with accents on every fourth semiquaver, and the lower one on every seventh note. Generally, the rhythmical complexity grows towards the end of the piece, until finally the music collapses completely in the astonishing coda. A descending *forte-fortissimo* chromatic scale — 'wie abgerissen' — abruptly ends the sixth étude, and with it the whole first book.

7. **Galamb borong.** In both the first étude of the first book, *Désordre*, and the first étude of the second book, *Galamb borong*, each hand uses only a restricted selection of the twelve tones, giving the pieces a slightly bimodal character. In *Galamb borong*, the right hand is restricted to the whole-tone scale C#-D#-F-G-A-H, whereas the

left hand only uses the complementary whole-tone scale C-D-E-F#-G#-A#. As in *Désordre*, both hands together cover all twelve tones of the chromatic scale. Rhythmically there is again no common metre, but irregular accents in a non-metrical flow of rapid notes are used to create a rich polyrhythmic and polymetric web of melodic motifs.

8. **Fém.** Like *Cordes à vide*, *Fém* is harmonically based on chords of open fifths. The musical character of the two pieces is entirely different, though. In *Fém* both hands play short, irregularly and asymmetrically grouped melodic fragments of varying lengths, to create a lively, constantly varying polyrhythmic structure. The accentuation is *ad libitum*, and like in *Arc-en-ciel* the music has a distinctly jazzy flavour. At the beginning the melodic fragments are grouped into larger, regularly repeated 'rhythmic phrases', of different lengths in the two hands (18 pulses in the right hand, 16 in the left). Later, individual fragments become longer and the grouping less regular. After a culmination in the highest register, the piece ends with a *pianissimo* coda.

9. **Vertige.** The basic musical building blocks of *Vertige* are descending chromatic scales of varying lengths. Rhythmically, the piece consists of a continuous, even, non-metrical stream of rapid notes, onto which sometimes asymmetrical melodic figures are added. Individual scale fragments enter like waves at different points in the flow of tones. The irregularity of the distance in time between the entrance points strongly contributes to the fascinating and truly vertiginous character of the piece.

Example 3 shows the beginning of the piece, where these structural aspects can be clearly

seen. The étude starts with a falling scale of sixteen tones, starting on middle B. After eight tones, a second part enters with the same scale. The third entrance comes seven tones after the second, the fourth seven tones after the third and so on, with more dense entrances at irregular intervals. In this way, the vertical structure of the piece will to a large extent depend on the pattern of chromatic scales: as the scale entrances become more frequent, the flow of chords becomes more dense and complex.

10. **Der Zauberlehrling.** The opening of the tenth étude gives immediate associations both with Ligeti's own harpsichord piece *Continuum* (1968) and with the music of minimalists such as Steve Reich. Rapid, gradually changing *staccato* figures create the acoustic impression of a dynamic, electrical 'cloud' of sound. Because of the repetitions of the melodic figures, certain tones will recur with different frequencies, creating a kind of illusory rhythm — a technique used also in *Continuum*. Later on in the piece, irregularly dispersed accents are used in a variety of ways, to create a highly effective, sparkling polyrhythmic fireworks.

11. **En suspens** forms a pendant to *Arc-en-ciel* in the first book, both in its general delicately impressionistic and somewhat jazz-like character, and in its rhythmical structure. The right hand has six beats per bar, the left hand four, but irregular accents and phrase lengths in the two hands give space for a rich and flexible polyrhythmic interplay.

12. **Entrelacs.** With the twelfth étude, the use of multiple superimposed metrical layers reaches an interesting extreme. As in *Automne à Varso-*

vie, one here finds a background of even semi-quavers, around which different melodic parts move as it were in different tempi, by accentuating notes at different frequencies. In the Warsaw étude, the different parts are usually arranged so that the individual melodies and the interplay between them can be clearly perceived. In *Entre-lacs*, on the other hand, new parts continue to enter in the same register so that sometimes up to seven different metrical layers coexist! The acoustic result is a stepwise transition from a relatively simple polymetrical structure to a web of sound so complicated that most individual threads can hardly be distinguished.

13. *L'escalier du diable*. The first main motif in the dramatic thirteenth étude is a chromatically ascending movement, rhythmically shaped in an asymmetrical way. Already in the first part of the piece this motif is effectively developed, for example by means of polymetrical techniques. Ominous quaver movements, sometimes rhythmically displaced between the hands, gradually grow from *pianissimo* in the lowest registers to violent culmination in the descant, only to restart from the depths again. Finally the ascending movements reach the highest notes of the piano in a ferocious *fortississimo*, and the second part of the piece begins *subito* with a B flat minor chord in the left hand. Here a second main motif, consisting of bell-like, ringing chords, is introduced. Polymetrical structures are used to give the impression of different bells, ringing wildly in different tempi. In the last part of the piece the different main motifs appear together, and the étude ends with a coda where the ascending movement finally reaches the highest C, while at the same time deep bells ring a diabolical tritone in the lowest bass.

14. *Coloana infinită* forms the extreme conclusion to a cycle of études which searches throughout for the extremes, both in pianistic possibilities and musical expression. Both hands play ascending cascades of chords in a maintained *forte possibile*. By letting a new 'phrase' start before the preceding one has reached its top note, the impression of a continuous, frenetic upward movement is created. When finally the turbulent flow of tones reaches the top notes of the piano, the music suddenly ceases, as abruptly as it began.

© **Fredrik Ullén 1996**

Fredrik Ullén was born in 1968 in Västerås, Sweden, where he also received his first musical education in piano, organ, harmony and counterpoint. Later he studied the piano for several years with Prof. Gunnar Hallhagen in Stockholm, and he subsequently entered the solo piano class at the Royal College of Music in Stockholm, from which he graduated in 1990. He has attended numerous international master-classes. In 1989 he received the 'Larger Scholarship for Foreign Studies' from the Royal Swedish Academy of Music. A very important teacher and influence during recent years has been Prof. Liisa Pohjola at the Sibelius Academy in Helsinki.

Fredrik Ullén performs extensively as a soloist and chamber musician, both in Sweden and abroad, and has made several radio recordings. He has a wide interest in both the classical/romantic and the modern literature, with a special focus on contemporary music, where direct interaction with the composer is possible. In 1995, György Ligeti invited Ullén to perform his piano études at a symposium in Stockholm, on which occasion the composer was awarded the Rolf Schock prize in composition.

In parallel to his musical activities, Fredrik Ullén is active as a researcher in neuroscience. He completed his Bachelor of Medicine degree at the age of 19, and will in 1996 present his thesis at the Department of Neuroscience at the Karolinska Institute in Stockholm. His main field of interest in science is how the nervous system controls movements, in particular the rôle of vision in stabilizing the body position.

Der 1923 geborene **György Ligeti** ist Professor Emeritus der Hamburger Hochschule für Musik, wo er 1973-88 wirkte. Vorher war er u.a. während der ganzen 1960er Jahre Gastprofessor an der Stockholmer Musikhochschule und Composer-in-Residence an der Stanford University in Kalifornien 1972.

Er wurde in Disöszentmárton in dem nach der Aufteilung Europas nach den ersten Weltkrieg rumänischen Transsylvanien geboren, wuchs in Kolozsvár (Cluj, Klausenburg) auf, wo er maturierte, und studierte am Konservatorium, dann 1945-49 an der Musikhochschule in Budapest, wo er selbst 1950-56 Lehrer war, nicht zuletzt durch die Unterstützung Zoltán Kodálys.

Bei der Machtübernahme der Kommunisten 1948 und ihrem Verlangen nach einer sozial konformen, populär begreiflichen Musik — eine Zeitlang war Ligeti mit seiner linksliberalen politischen Einstellung Vorsitzender der Studentenvereinigung — wurde eine Entwicklung unterbrochen, die hier von den beiden *Capricci* aus dem Jahre 1947 vertreten wird. Um seine Existenz als Komponist überhaupt motivieren zu können, war er gezwungen, schlichte Volksmusiksätze zu veröffentlichen (18 solche liegen im Druck vor. Ohne Hoffnung auf Aufführungen fuhr Ligeti trotzdem fort, privat zu schreiben, u.a. die Klavierstücke *Musica ricercata* (1951-53) und das Streichquartett *Métamorphoses nocturnes* (1953-54; beide BIS-CD-53), die heute zum Konzertrepertoire gehören, aber lange ungespielt lagen, weil Ligeti sich weigerte, einen in seinem Schaffen vergangenen Stil anzuerkennen.

Ligetis Durchbruch erfolgte beim IGNM-Festival in Köln 1960 mit dem Orchesterstück *Apparitions*, und in Donaueschingen 1961 wurden die *Atmosphères* international als Sensation des Festivals und als Weg aus dem versteiften Kom-

positionsmuster der Darmstädter Schule heraus bezeichnet. Mit dem Orgelstück *Volumina* (für Karl-Erik Welin), dem *Requiem* (im Auftrage des Schwedischen Rundfunks) und den „imaginären Theaterhandlungen“ *Aventures und Nouvelles Aventures* 1962-65 veränderte Ligeti völlig die musikalische Umwelt, und gegen Ende des Jahrzehnts sollte er, mit *Lux æterna* und dem *Cellokonzert* (beide 1966), *Longano* für Orchester (1967), *Continuum* für Cembalo, dem *zweiten Streichquartett* und den *Zehn Stücken für Bläserquintett* (alle 1968), den *Ramifications* für zwei Streichorchester (1967-69) und dem *Kammerkonzert* für 13 Solisten (1970) — neben Lutoslawski — für ein größeres Publikum als der bedeutendste Komponist neuer Musik dastehen.

Die *Melodien* (1971) für Kammerorchester mit konzertantem Klavier, *Clocks and Clouds* (1972) für Frauenchor und kleines Orchester, das *Doppelkonzert für Flöte und Oboe* (1971-72, BIS-CD-53) und das vierte große Orchesterstück, *San Francisco Polyphony* (1973-74, BIS-CD-53) bilden den Anfang einer neuen stilistischen Orientierung: Harmonien, Melodien, Rhythmen, aus den Kompositionen mit nur kontrapunktisch gestalteten Klangfarben aus der ersten Hälfte der 1960er Jahre. Die Oper *Le grand macabre* (1974-77, Auftragswerk für die Stockholmer Oper) ist eine preliminäre, wenn auch bunte Zusammenfassung.

Die 1976 geschriebenen drei Stücke für zwei Klaviere *Monument — Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)* — *Bewegung* sind bereits Vorboten der 1985 begonnenen Hefte mit *Klavieretüden*. Mit Ausnahme der Cembalostücke *Hungarian Rock* und *Passacaglia ungherese* (beide 1978) schwang Ligeti dann fünf Jahre lang ganz als Komponist, bis zu dem einst als Hornkonzert geplanten Trio

Hommage à Brahms 1982. Es folgten zwei große Chorstücke: *Drei Phantasien* (Hölderlin) und *Magyar etűdök* (Ungarische Etűden, Weöres, beide 1983), das *Klavierkonzert* (1985-88) und das *Violinkonzert* (Endfassung 1991), außerdem die sechs drastisch humorvollen *Nonsense Madrigals* für Vokalsextett (1988-93) und eine große *Sonate für Solobratsche* (1991-94). In diesem Augenblick hat Ligeti bereits das dritte Heft Klavieretűden mit Nr. 15 *White on White* (1995) begonnen.

Harry Partch, mit seinen hausgemachten Instrumenten, und Conlon Nancarrow, mit seinen selbstspielenden Klavieren, bedeuteten viel für Ligetis spätere Entwicklung — wo er sich vorbehaltlos neuen musikalischen Gestaltungsmustern näherte — sowie indonesisches Gamelan — dessen von der diatonischen Tonleiter abweichende Intervalle er für Stimmen und sämtliche Instrumente mit flexibler Tongebung verwendet — und westafrikanische Polymetrik, aus noch einer von Europa abweichenden musikalischen Hochkultur. Als noch eine Inspirationsquelle erwähnte er seinen einstigen Hamburger Schüler aus Puerto Rico, Roberto Sierra.

Jetzt, 1996 im Alter von 73 Jahren, erscheint Ligeti immer mehr als größter Komponist der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts — aus der ursprünglichen, österreichisch-ungarischen Heimat der neueren abendländischen Kunstmusik.

Es gab vor Chopin Konzertetűden, aber seine beiden Sammlungen op. 10 bzw. 25 zu je 12 Etűden haben die Form etűbiert. Dies geschah um 1830, und keiner der großen Wiener Klassiker hatte etwas Ähnliches geschrieben. Der Gedanke eines mit größter Kunstfertigkeit geschriebenen Stűcks mit einer einzigen technischen oder musikalischen Idee war dem Spiel

mit Kontrasten in der Sonatenform fremd und ist Bach oder Couperin näher.

Liszt fuhr in Chopins Geist fort, trieb aber immer weiter fort in einer rein technischen Virtuosität, die seinem solistischen Ehrgeiz entsprechen konnte — aber seine späte Klaviermusik ist von allem äußerlichen Prunk befreit. Debussys zwölf Etüden aus dem Jahre 1915, Chopin zum Gedenken geschrieben, haben anstelle der poetischen Nachschriften der Präludien Rubriken, die sich auf die technischen Probleme der jeweiligen Etüde beziehen; sie zählen jetzt zu seinen hervorragendsten Klavierwerken. Bartók veröffentlichte 1918 drei Etüden op. 18, die einzig vollendeten aus einer geplanten, größeren Sammlung, die technisch so anspruchsvoll wurden, daß er sie nach der Uraufführung nie mehr auf seinem Konzertrepertoire hatte, obwohl sie musikalisch zu Bartóks zentralen Werken aus seiner radikalsten (und volksmusikfremdesten) Periode gehören.

Genausowenig wie Mozart, Haydn, van Beethoven und Schubert widmeten sich die Vertreter der zweiten Wiener Schule, Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton (von) Webern, den Konzert- etüden, und von Strawinsky gibt es nur vier frühe Opus 7 in Skrjabin Nachfolge. Ligetis bisher zwei Bände — Nr. 1-6 1985; Nr. 7-14 1988-93 — sind die ersten in Chopins Tradition seit mehr als einem halben Jahrhundert.

Man kann einzelne, aus ihrem Zusammenhang herausgerissene Sätze spielen, aber beide Hefte sind als Ganzes komponiert, und es gibt sogar Korrespondenzen zwischen Stücken im ersten und im zweiten Heft, z.B. die Fanfaren Nr. 4 des ersten Heftes und die hämmernden Akkorde Nr. 8 im zweiten. Formal erinnert dies an die *zehn Stücke für Bläserquintett* (1968), besonders das stramm konzentrierte erste Heft:

„Unordnung“, „Leere Saiten“, „Blockierte Tasten“, „Fanfaren“, „Regenbogen“, „Herbst in Warschau“, wo im Grunde genommen schlichte musikalische Ideen übereinander gelagert werden, so daß reich zusammengesetzte Muster entstehen. Das zweite Heft ist bunter: „Galamb borong“ (= Ungarisch Vogel, traurig — ein sprachlich ganz inadäquater Titel, der nur die Gedanken auf Gamelanmusik lenken soll!), „Metall“, „Schwindel“ (ein nur auf chromatischen Skalen basierendes Stück), „Zauberlehrling“, „Schweben“ (oder Ungewißheit), „Schlingen“ (erinnert an den zweiten Satz *Loop der Bratschensonate*), „Die Teufelsleiter“, „Coloana infinita“ (der Titel stammt von Brancusis bekannter Skulptur).

Die ersten drei Etüden wurden als Geburtstags-huldigung für Boulez' sechzigsten Geburtstag geschrieben, die ursprünglich vierte Etüde an Ligetis Warschauer Freunde. Später entstanden die „Fanfares“ und „Arc-en-ciel“. Das Lamento *presto cantabile* der Warschauer Etüde dient als Modell zum dritten Satz des *Klavierkonzerts vivace cantabile*, und es kann interessant sein zu wissen, daß Ligeti einst hinsichtlich der Form des *Klavierkonzerts* zögerte: entweder ein klar mehrsätziges Werk oder eine einsätzliche Form in vielen Teilen wie das Bläserquintett.

Es gibt Hintergründe und Inspirationsmodelle, vor allem Conlon Nancarrow's Etüden für selbstspielendes Klavier und westafrikanische rhythmische Polyphonie, aber auch in seiner eigenen, früheren Musik. Es gilt nicht nur die *Symphonische Dichtung* für 100 Metronome (1962): bereits 1943 schrieb er eine polyphone Etüde für vierhändiges Klavier, wo vier verschieden lange Stränge von Musik übereinander gelagert werden — und wenn das Spiel „aufgeht“, ist auch das Stück zu Ende.

Ligeti zwei *Capricci* aus dem Jahre 1947 und im gewissen Sinne auch die einfachere *Invention* aus 1948 befinden sich gerade zwischen der Befreiung Ungarns nach dem Krieg und der kommunistischen Diktatur, einer Periode bald enttäuschter Erwartungen. Ligeti war 24 Jahre alt und noch Student an der Musikhochschule in Budapest, hatte aber bereits eine längere Liste eigener Werke. Zusammen mit den drei *Klavierliedern* zu Texten von Sándor Weöres gehören diese Klavierstücke zu einer abgebrochenen, vielversprechenden Entwicklung, selbstverständlich von Bartók beeinflusst, aber trotzdem auffallend originell und frei. Die offizielle Fortsetzung bestand aus volkstümlichen Chorliedern, die inoffizielle aus Werken für die Schreibtischlade, obwohl diese unter dem Mangel an Kontakt litten, nicht nur mit der Avantgarde der frühen 50er Jahre, sondern auch im großen ganzen mit dem Gesamtschaffen von Schönberg, (von) Webern, Berg, Strawinsky und sogar Bartók. Es gibt Parallelen in anderen damaligen Sowjetdiktaturen, etwa Lutoslawski, dessen *Erste Symphonie* verpöht wurde, und der, obwohl zehn Jahre älter als Ligeti, seinen kompositorischen Durchbruch im Westen etwa gleichzeitig erlebte, in den letzten 1950er Jahren.

Trois bagatelles gehören zu einer kleinen Gruppe „musikalischer Provokationen und Zeremonielle“, die auch die sog. schweigende Vorlesung über die Zukunft der Musik, (Skandal in Alpbach 1961) und *Poème symphonique* für 100 Metronome (Skandal in Hilversum 1962) umfaßte, dieses — Ligeti glaubte es mir nicht — bekam eine große Bedeutung als Idee für sein weiteres Schaffen: den dritten Satz des *Streichquartetts Nr. 2* (die frühen *Métamorphoses nocturnes* tragen jetzt die *Nr. 1*), den dritten Satz des *Kammerkonzerts*, das

Cembalostück *Continuum* und mehrere spätere Werke.

Die *Bagatellen* wurden in New York 1965 als Teil einer Mappe mit separaten Stücken und Manifesten der neo-dadaistischen Gruppe „fluxus“ gedruckt (das Originalmanuskript, jetzt in der Sacher-Stiftung, Basel, Nordwall Collection, wurde komplett wiedergegeben in Nordwall: *Ligeti-dokument*, Stockholm 1968), gehören aber kaum zu Ligetis bekannteren, auch in einer besonderen Situation entstanden. Karl-Erik Welin spielte die Uraufführung in Wiesbaden und führte später das Werk in Stockholm vor einem enttäuschten Publikum auf, das andere Erwartungen gehabt hatte. Der nicht anwesende Ligeti wurde sehr zufrieden, als er von der Reaktion hörte.

Eva Nordwall spielte 1979 die Uraufführung einer Fassung für mitteltongestimmtes Cembalo vor einem Publikum, das erwartungsvoll auf sein versprochenes neues Werk für diese nicht temperierte Stimmung wartete: *Passacaglia ungherese* (wie es damals auch auf dem Programm stand). Die Schockwirkung enttäuschter Erwartungen blieb gleich, alles zwischen demonstrativer Wut und Hohn.

Die „Provokation“ ist natürlich eine freundschaftliche Neckerei von John Cage und seinem völlig stillen 4'33" für Klavier. Cage soll sehr beleidigt geworden sein.

Die *Chromatische Phantasie* (Titel auf Deutsch) gehört zu Ligetis letzten Werken in Ungarn vor der Flucht 1956. Ein zweiter Satz, *Chromatische Variationen*, blieb unvollendet, wie auch etwa das Oratorium *Istar pokoljárása* (Istars Höllenwanderung, Text Sándor Weöres), ein *Requiem* (ohne direkten Zusammenhang mit dem Werk aus 1963-65, aber die Fortsetzung eines Ver-

suchs aus dem Jahre 1950), die Orchesterstücke *Sötét és világos* (Finsternis und Licht) und *Variations concertantes*, und das Klavierwerk *Fehér és fekete* (Schwarz und weiß). All diese, wie auch die vollendete Erfassung der *Apparitions* — *Víziók* (Visionen) — entstanden nach Ligetis ersten Kontakten mit der westeuropäischen Avantgarde (er korrespondierte u.a. mit Stockhausen und hörte die Nachtsendungen des Kölner Rundfunks). Die *Chromatische Phantasie* ist Ligetis einziges vollendetes Werk in strikter Zwölftontechnik („sehr naiv und primitiv“, sagte er einmal) — eine Kompositionstechnik, die er nie mehr nach den Regeln verwendete.

Das Stück ist unveröffentlicht; heute befindet sich das Manuskript in Basel in der Sacher-Stiftung (Nordwall Collection); es wurde einige Male in Schweden bei Konzerten und im Rundfunk gespielt (Uraufführung durch Eva Pataki in Nissafors am 17.4. 1974), gehört aber noch zu Ligetis unbekanntem. Dies ist die erste Schallplattenaufnahme — für jeden, der die *Musica ricercata* kennt, ist die Musik keine Überraschung, auch nicht für jenen, der jetzt die *Etüden* anhört. Dahinter steckt dasselbe, milde und ungestüm ausdrucksvolle Temperament.

© Ove Nordwall 1996

Die Klavieretüden von György Ligeti

Man kann vermutlich getrost behaupten, daß Ligetis bis jetzt zwei Hefte mit 14 Etüden für Klavier die Möglichkeiten des Instruments und des Interpreten wie nur ganz wenige andere Werke der zeitgenössischen Literatur erforschen und erweitern. Ein herausragender kompositorischer Zug der Musik ist die enorm erfinderrische Verwendung komplexer polyrhythmischer und polymetrischer Strukturen. Die Etüden sind nicht nur pianistische, sondern auch mentale und

intellektuelle Übungen. Was mir allerdings am meisten auffiel, als ich vor ein paar Jahren das erste Heft der Etüden erstmals hörte, war die Unmittelbarkeit der Musik, trotz ihrer Kompliziertheit, und die Sensibilität, mit welcher die neuen Ideen für musikalische und poetische Zwecke eingesetzt wurden.

Der folgende Text soll eine kurze Beschreibung einiger charakteristischer Züge jeder Etüde geben. Ich konzentrierte mich hauptsächlich auf die rhythmische Struktur der Stücke. Die Kommentare zu den ersten sechs Etüden basieren weitgehend auf Artikeln von Denys Bouliane und Ligetis eigenen schriftlichen Kommentaren.

1. **Désordre.** In der ersten Etüde des Zyklus, *Désordre*, spielt die rechte Hand ausschließlich auf den weißen Tasten, die linke nur auf den schwarzen. Pianistisch hat dies den Vorteil, daß beide Hände leicht im selben Register spielen können, die linke über der rechten, wie beispielsweise in den ersten Takten des Stücks (Beispiel 1). Harmonisch erhält das Stück einen besonderen, monotonen Charakter: die ganze Etüde schreitet in ein und derselben harmonischen Grundfarbe fort. Das melodische Material besteht aus einem einzigen Thema, ein wenig an eine ungarische Volksmelodie erinnernd, die immer wieder in einer diatonischen Variante der rechten Hand und einer längeren, pentatonischen Variante der linken Hand wiederholt wird. Die Etüden werden akzentuiert gespielt, mit einem Hintergrund schneller, gleichmäßiger Achtelnoten im *piano*.

Einen Kontrast zur Schlichtheit der Melodik und Harmonik in *Désordre* bietet die höchst komplizierte rhythmische Struktur des Stücks. Anfangs spielen beide Hände die Melodie

synchron. Bereits der vierte Takt ist aber um eine Achtelnote in der rechten Hand verkürzt (Beispiel 1). Infolgedessen hinkt von hier ab die Melodie in der linken Hand hinter jener der rechten her. Im ersten Teil der Etüde ergeben Verkürzungen dieser Art — zunächst nur in der rechten Hand, später in beiden — eine wachsende Phasenverschiebung der Hände und eine allmähliche rhythmische Verengung des Themas, bis die Melodie schließlich in einem explosiven Akkord zusammenbricht, der zugleich als Beginn des zweiten Teils des Stücks dient. Hier findet ein verschiedenartiger rhythmischer Prozeß statt. Die Melodie in der linken Hand wird allmählich durch das Hinzufügen von Achtelnoten gedehnt, während die rechte Hand weiterhin in der rhythmischen Originalform weiterspielt. Als Ergebnis der rhythmischen Dehnungen der Melodie gewinnt der Hintergrund immer mehr an melodischer Bedeutung, und das Stück endet mit einer steigenden pentatonischen Skala in Achteln der linken Hand, die zusammen mit der rechten Hand den höchsten Ton des Klaviers erreicht.

2. **Cordes à vide.** Die zweite Etüde erinnert an Debussy. Die Akkorde und melodischen Figuren bauen durchwegs auf leeren Quinten, die an leere Saiten von Saiteninstrumenten erinnern. Das Stück beginnt mit sanft fließenden, gleichmäßigen Tönen — in den beiden Händen auf charakteristische Art verschieden gruppiert und betont. Später erscheinen schnellere Notenwerte und ergeben ein lebhaftes polyrhythmisches Spiel der beiden Hände.

3. **Touches bloquées.** In der dritten Etüde kommt eine sehr sonderbare Klaviertechnik zur Verwendung. Während eine Hand eine schnelle, gleichmäßige Tonfolge spielt, hält die andere

einige Tasten der Folge unhörbar heruntergedrückt. Als Ergebnis können gewisse rhythmische Figuren gewissermaßen automatisch gespielt werden, wodurch die Musik einen unmenschlichen, mechanischen Charakter bekommt. Das Stück ist dreiteilig, wobei der kurze Zwischenteil mit seinen heftigen, stürmischen Oktavenpassagen ein wenig an Liszt erinnert.

4. **Fanfares.** Ein gleichbleibendes Ostinato von acht Tönen, unregelmäßig als 3+2+3 betont, bildet den musikalischen Hintergrund der *Fanfares*. Gegen diese in verschiedenen Registern gespielte Figur erscheinen fanfarenähnliche Melodien, meistens zweistimmig. Zunächst treffen die Melodietöne mit betonten Tönen im Ostinato zusammen. Bald werden aber Akzente in der Melodie im Verhältnis zu den Akzenten im Ostinato rhythmisch verschoben. Asymmetrische Fanfares erscheinen in verschiedenen, stets wechselnden rhythmischen Gestalten. Extreme dynamische Unterschiede, mit spielerischen, abrupten Wechslen, sollen Illusionen von Entfernung und Nähe hervorrufen. Das Endergebnis ist eine verblüffende, stets wechselnde, polymetrische Musik, mit vielen Zügen von Bartók und von der Volksmusik des Balkans.

5. **Arc-en-ciel.** Die fünfte Etüde, Arc-en-ciel, ist ein langsames Stück, das an eine Jazzballade erinnert. Sie ist in einem Sechsertakt notiert, der in den beiden Händen verschieden artikuliert wird. Zunächst wird eine schlichte hemiolische Struktur verwendet (3x2 in der rechten Hand gegen 2x3 in der linken), aber später wird die Länge der Phrasen in der rechten Hand frei variiert.

6. **Automne à Varsovie.** Die letzte Etüde des ersten Hefts ist zugleich im gewissen Sinn die rhythmisch fortgeschrittenste. In *Automne à Varsovie* erscheinen die melodischen Motive nicht nur in zwei, sondern drei und manchmal vier metrischen Schichten, die übereinander gelagert sind. Das Hauptthema des Stücks ist ein expressives, fallendes „Lamentomotiv“ (Beispiel 2). Am Anfang des Stücks wird dieses Thema mit einem Hintergrund von gleichmäßigen Sechzehntelfiguren gebracht, wobei die Länge jedes Melodietones fünf Sechzehntel beträgt. Weiterhin ist das Stück auf fugierte Art aufgebaut, aber die verschiedenen Stimmen haben verschiedene Metrik und erwecken daher den Eindruck, sich in verschiedenen, wenn auch strikte koordinierten Tempi zu bewegen. Beispiel 2 zeigt eine Passage mit drei solchen simultanen „Tempi“. Die rechte Hand spielt den Hintergrund in gleichmäßigen Sechzehnteln und eine Melodiestimme, durch das Betonen jeder fünften Sechzehntelnote. Die linke Hand spielt zwei Stimmen: die obere mit Akzenten auf jedem vierten Sechzehntel, und die untere auf jedem siebten Ton. Allgemein gesehen wird die Rhythmik gegen Ende des Stücks immer komplizierter, bis die Musik schließlich in der verblüffenden Coda vollends zusammenbricht. Eine fallende chromatische Tonleiter *fff* beendet die sechste Etüde, und damit auch das ganze erste Heft, „wie abgerissen“.

7. **Galamb borong.** In der ersten Etüde des zweiten Hefts — wie auch in der ersten Etüde des ersten Hefts, *Désordre* — verwendet jede Hand nur einen begrenzten Teil der zwölf Töne, wodurch die Stücke einen etwas bimodalen Charakter bekommen. In *Galamb borong* bezogen sich die rechte Hand auf die Ganztonleiter

Cis-Dis-F-G-A-H, während die linke Hand nur die komplementäre Ganztonleiter C-D-E-Fis-Gis-Ais verwendet. Wie in *Désordre* decken beide Hände zusammen sämtliche zwölf Töne der chromatischen Tonleiter. Rhythmisch gibt es wieder einmal kein gemeinsames Metrum, aber unregelmäßige Akzente in einem nicht metrischen Strom schneller Töne werden verwendet, um ein reiches polyrhythmisches und polymetrisches Gewebe melodischer Motive zu schaffen.

8. **Fém.** Wie *Cordes à vide* baut *Fém* harmonisch auf Akkorden aus leeren Quinten. Der musikalische Charakter der beiden Stücke ist aber völlig verschiedenartig. In *Fém* spielen beide Hände unregelmäßige und asymmetrisch gruppierte kleine Melodiefragmente verschiedener Längen, um eine lebhafteste, stets wechselnde, polyrhythmische Struktur zu gestalten. Die Akzentuierungen sind *ad libitum*, und wie in *Arc-en-ciel* hat die Musik einen deutlich jazzhaften Anstrich. Am Anfang sind die melodischen Fragmente als größere, regelmäßig wiederholte „rhythmische Phrasen“ gruppiert, von verschiedener Länge in den beiden Händen (18 Schläge in der rechten Hand, 16 in der linken). Später werden vereinzelte Fragmente länger, und die Gruppierungen weniger regelmäßig. Nach einem Höhepunkt im höchsten Register endet das Stück mit einer Coda im *Pianissimo*.

9. **Vertige.** Die grundlegenden musikalischen Bausteine von *Vertige* sind fallende chromatische Skalen verschiedener Längen. Rhythmisch besteht das Stück aus einem kontinuierlichen, gleichmäßigen, nicht metrischen Strom schneller Töne, zu dem manchmal asymmetrische melodische Figuren hinzugefügt werden. An verschiedenen Stellen des Tonstromes erscheinen ver-

einzelte Skalenfragmente wie Wellen. Die Unregelmäßigkeit der zeitlichen Abstände zwischen diesen Einsätzen trägt stark zum faszinierenden und wahrlich schwindelerregenden Charakter des Stücks bei.

Beispiel 3 zeigt den Anfang des Stücks, aus dem diese strukturellen Aspekte deutlich ersichtlich sind. Die Etüde beginnt mit einer fallenden Tonleiter von sechzehn Tönen, auf dem kleinen h beginnend. Nach acht Tönen erscheint eine zweite Stimme mit derselben Tonleiter. Der dritte Einsatz erfolgt sieben Töne nach dem zweiten, der vierte sieben Töne nach dem dritten, und so fort, mit immer dichteren Einsätzen in unregelmäßigen Abständen. Auf diese Art ist die vertikale Struktur des Stücks weitgehend von den chromatischen Skalen abhängig; indem die Skaleneinsätze immer häufiger erfolgen, wird der Strom der Akkorde dichter und komplizierter.

10. **Der Zauberlehrling.** Der Beginn der zehnten Etüde erinnert augenblicklich sowohl an Ligetis eigenes Cembalostück des Jahres 1968, *Continuum*, als auch an die Musik von Minimalisten wie Steve Reich. Schnelle, allmählich wechselnde Staccatofiguren erwecken den akustischen Eindruck einer dynamischen, elektrischen „Klangwolke“. Durch die Wiederholungen der melodischen Figuren erscheinen gewisse Töne mit wechselnder Frequenz wieder, wodurch sie eine Art illusionären Rhythmus bilden — eine Technik, die auch in *Continuum* verwendet wird. Später im Stück werden unregelmäßig eingesetzte Akzente auf vielfache Weise verwendet, um ein sehr effektvolles, funkelnd polyrhythmisches Feuerwerk zu schaffen.

11. **En suspens** ist ein Gegenstück von *Arc-en-ciel* im ersten Heft, hinsichtlich sowohl des

ausgesucht impressionistischen und etwas jazzhaften Charakters als auch der rhythmischen Struktur. Die rechte Hand hat sechs Taktschläge pro Takt, die linke vier, aber unregelmäßige Akzente und Phrasenlängen der beiden Hände ebnet den Weg für ein reiches und flexibel polyrhythmisches Spiel.

12. **Entre-lacs.** In der zwölften Etüde erreicht die Verwendung vielfacher, übereinander gelagerter, metrischer Schichten einen interessanten Höhepunkt. Wie in *Automne à Varsovie* finden wir auch hier einen Hintergrund von gleichmäßigen Sechzehnteln, während verschiedene Melodiestimmen sich sozusagen in verschiedenen Tempi bewegen, indem sie Töne in verschiedenen Zeitabständen akzentuieren. In der Warschauer Etüde sind die verschiedenen Stimmen meistens so angelegt, daß die einzelnen Melodien und das Spiel zwischen ihnen leicht erkennbar sind. In *Entre-lacs* erscheinen hingegen immer wieder neue Stimmen im selben Register, so daß manchmal bis zu sieben verschiedene metrische Schichten gleichzeitig existieren! Das akustische Ergebnis ist ein allmählicher Übergang von einer relativ schlichten polymetrischen Struktur zu einem derartig komplizierten Klanggewebe, daß die meisten einzelnen Fäden kaum mehr erkennbar sind.

13. **L'escalier du diable.** Das erste Hauptmotiv der dramatischen dreizehnten Etüde ist eine chromatisch steigende Bewegung, rhythmisch auf asymmetrische Art geformt. Bereits im ersten Teil des Stücks wird dieses Motiv effektiv entwickelt, u.a. mit Verwendung polymetrischer Techniken. Unheilverkündende Achtelbewegungen, manchmal rhythmisch zwischen den beiden Händen verlegt, wachsen allmählich von

einem Pianissimo der tiefsten Register bis zu heftigen Höhepunkten im Diskant — nur um wieder in der Tiefe anzufangen. Schließlich erreichen die steigenden Bewegungen die höchsten Töne des Klaviers in einem grimmigen Fortissimo, und der zweite Teil des Stücks beginnt *subito* mit einem b-Mollakkord der linken Hand. Hier wird ein zweites Hauptmotiv gebracht, das aus glöckchenähnlichen, tönenden Akkorden besteht. Polymetrische Strukturen werden eingesetzt, um den Eindruck verschiedener Glocken zu erwecken, die in verschiedenen Tempi wild läuten. Im letzten Teil des Stücks erscheinen die verschiedenen Hauptmotive zusammen, und die Etüde endet mit einer Coda, wo die steigende Bewegung schließlich das höchste C erreicht, während tiefe Glocken einen teuflischen Tritonus im tiefsten Baß läuten.

14. ***Coloana infinită*** bildet den extremen Schluß eines Etüdenzyklus, der ständig auf der Suche nach dem Extremen ist, hinsichtlich der pianistischen Möglichkeiten aber auch des musikalischen Ausdrucks. Beide Hände spielen steigende Akkordkaskaden, stets im *forte possibile*. Der Eindruck einer dauernden, frenetischen Aufwärtsbewegung wird dadurch erweckt, daß jede neue „Phrase“ beginnt, bevor die vorige ihren höchsten Ton erreicht hat. Wenn schließlich der turbulente Fluß der Töne die höchsten Tasten des Klaviers erreicht, endet die Musik jäh, so abrupt wie sie begann.

© **Fredrik Ullén 1996**

Fredrik Ullén wurde 1968 im schwedischen Västerås geboren, wo er auch seine erste musikalische Ausbildung — Klavier, Orgel, Harmonielehre und Kontrapunkt — erhielt. Später studierte er mehrere Jahre lang Klavier bei Prof. Gunnar Hallhagen in Stockholm, und in der Soloklavier-

klasse der Kgl. Hochschule für Musik in Stockholm, die er 1990 absolvierte. Er besuchte zahlreiche internationale Meisterklassen. 1989 erhielt er das „Große Stipendium für Auslandsstudien“ der Kgl. Schwedischen Musikalischen Akademie. Eine sehr wichtige Lehrerin und Inspirationsquelle der letzten Jahre war Prof. Liisa Pohjola an der Helsingfors Sibelius-Akademie.

Fredrik Ullén tritt häufig als Solist und Kammermusiker sowohl in Schweden als auch im Ausland auf, und er machte zahlreiche Rundfunkaufnahmen. Er interessiert sich sehr sowohl für die klassisch/romantische als auch für die moderne Literatur, mit einem Sonderinteresse für zeitgenössische Musik, wo Direktkontakte mit dem Komponisten möglich sind. 1995 lud György Ligeti Ullén ein, seine Klavieretüden in Stockholm zu spielen, als der Komponist den Rolf-Schock-Kompositionspreis erhielt.

Neben seiner musikalischen Tätigkeit ist Fredrik Ullén als Forscher auf dem Gebiete der Neurologie tätig. Im Alter von nur 19 Jahren wurde er Magister der Medizin, und 1996 wird er seine Dissertation an der Neurologischen Abteilung des Karolinska Institutet in Stockholm verteidigen. Sein wissenschaftliches Hauptinteresse ist, wie das Nervensystem die Bewegungen kontrolliert, besonders die Rolle des Sehens beim Stabilisieren der Körperlage.

Né en 1923, **György Ligeti** est professeur émérite au conservatoire national de musique de Hambourg où il a enseigné de 1973 à 88; il fut aussi professeur invité au conservatoire national de musique de Stockholm pendant toutes les années 1960 et "compositeur résident" de l'université Stanford en Californie en 1972.

Il est né à Dicsőszentmárton en Transylvanie roumaine (selon la délimitation de l'Europe après la fin de la première guerre mondiale), grandit à Kolozsvár (Cluj) où il fit ses études collégiales et de musique; il fut inscrit au conservatoire national de Budapest de 1945 à 49, il y fut lui-même professeur de 1950 à 56, bénéficiant de l'appui de Zoltán Kodály.

A la prise du pouvoir des communistes en 1948 et devant leur exigence d'une musique accessible au peuple, en conformité avec la société, — à cause de ses tendances politiques libérales de gauche, Ligeti fut un certain temps président du corps d'étudiants — il y eut un développement représenté ici par les deux *Capricci* de 1947. Afin de motiver son existence comme compositeur, il fut forcé de publier de simples arrangements de musique folklorique (il s'en trouve 18 d'imprimés). Sans espoir que ses œuvres soient exécutées, Ligeti continua pourtant à écrire en privé, entre autres les pièces pour piano *Musica ricercata* (1951-53) et le quatuor à cordes *Métamorphoses nocturnes* (1953-54); ces deux pièces sur BIS-CD-53 qui appartiennent maintenant au répertoire régulier de concert mais qui resta longtemps dans l'ombre parce que Ligeti refusa de reconnaître, dans son œuvre, un style de sa créativité, style appartenant au passé.

Avec le morceau pour orchestre *Apparitions*, Ligeti perça au festival de la SIMC à Cologne et

Atmosphères à Donaueschingen en 1961 fit sensation au festival, s'attirant l'attention internationale comme pièce qui s'était éloignée des formes de composition rigides de l'école de Darmstadt. Entre 1962 et 65, Ligeti révolutionna totalement le paysage musical des années 1960 avec la pièce pour orgue *Volumina* (pour Karl-Erik Welin), le *Requiem* (commandé par la Radio suédoise) et les actions de théâtre imaginaires *Aventures* et *Nouvelles aventures*; vers la fin de la décennie, encore avec les compositions *Lux æterna* et le *concerto pour violoncelle* (toutes deux de 1966), *Lontano* pour orchestre (1967), *Continuum* pour clavecin, le *second quatuor à cordes* et les *dix morceaux pour quintette à vent* (toutes de 1968), *Ramifications* pour deux orchestres à cordes (1967-69) et le *concerto de chambre* pour 13 solistes (1970), Ligeti fut rapidement considéré — à côté de Lutosławski — comme le compositeur le plus important de musique nouvelle et ce, par un public de plus en plus grand. *Melodien* (1971) pour orchestre de chambre et piano concertant, *Clocks and Clouds* (1972) pour chœur de femmes et petit orchestre, le *concerto pour flûte et hautbois* (1971-72; BIS-CD-53) et le quatrième grand morceau pour orchestre, *San Francisco Polyphony* (1973-74; BIS-CD-53) marquent le début d'une nouvelle orientation stylistique caractérisée par des harmonies, mélodies et rythmes tirés de compositions renfermant seulement des sonorités contrapuntiques et datant de la première moitié des années 60. L'opéra *Le Grand Macabre* (1974-77; commandé et créé par l'opéra Royal en 1978) est un résumé préliminaire mais bigarré.

Les trois pièces pour deux pianos écrites en 1976 *Monument* — *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)* — *Bewegung*

sont déjà un présage annonçant les livres, commencés en 1985, des études pour piano. Mais à part les morceaux pour clavecin *Hungarian Rock* et *Passacaglia ungherese* (tous deux de 1978), Ligeti le compositeur se tut pendant cinq ans jusqu'au trio *Hommage à Brahms* de 1982, qu'il avait d'abord projeté comme concerto pour cor. Deux grandes compositions pour chœur suivirent: *Drei Phantasien* (Hölderlin) et *Magyar etűdök* (Études hongroises, Weöres; toutes deux de 1983), le *concerto pour piano* (1985-88) et le *concerto pour violon* (version définitive 1991), de plus, les six *Nonsense Madrigals* à l'humour draconien pour sextuor vocal (1988-93) et une grande *sonate pour alto seul* (1991-94). Au moment de la rédaction de ces notes, Ligeti a déjà entrepris le troisième livre d'études pour le piano avec le no 15 *White on White* (Blanc sur blanc; 1995).

Harry Partch, avec ses instruments faits maison, et Conlon Nancarrow, avec ses pianos mécaniques, ont beaucoup influencé le récent développement de Ligeti — celui où il s'approche sans conditions de nouveaux moyens d'expression musicale — comme le gamelan indonésien — dont il utilise l'intervalle différent de la gamme diatonique pour les voix et tous les instruments à la hauteur de son adaptable — et la polymétrie de l'Afrique de l'Ouest, une autre haute culture musicale différente de celle de l'Europe. Il nomma aussi une autre source d'inspiration: un de ses anciens élèves à Hambourg, Roberto Sierra de Puerto Rico.

Maintenant en 1996 et âgé de 73 ans, Ligeti est considéré par un nombre croissant de gens comme le plus grand compositeur de la seconde moitié du 20^e siècle — originaire de l'empire austro-hongrois, patrie originale de la nouvelle musique classique occidentale.

Les études de concert ont existé avant Chopin mais ce sont ses deux recueils opus 10 et 25, de douze études chacun, qui ont établi la forme. C'était autour de 1830 et aucun des grands classiques de Vienne n'avait écrit quelque chose de semblable. L'idée d'une pièce composée avec le plus grand art sur un seul point technique ou musical était étrangère à la forme de sonate avec ses contrastes et se rapprochait plus de Bach ou de Couperin.

Liszt poursuivit l'idée de Chopin mais il s'en éloigna de plus en plus avec sa virtuosité purement technique qui pouvait répondre à ses ambitions de soliste — mais sa musique tardive pour piano est dépouillée de toute décoration extérieure. Les 12 études de Debussy de 1915, dédiées à la mémoire de Chopin, portent des titres qui indiquent des problèmes techniques du piano plutôt que les sous-titres poétiques des préludes et ils sont considérés maintenant comme ses œuvres pour piano les plus importantes. Bartók publia trois études opus 18 en 1918, les seules terminées d'une collection qu'il projetait plus imposante; ces études devinrent si exigeantes qu'après leur création, Bartók ne les mit jamais plus à son répertoire de concert bien que musicalement parlant, elles appartiennent aux œuvres centrales de Bartók de sa période la plus radicale (et étrangère à la musique folklorique).

Arnold Schoenberg, Alban Berg et Anton (von) Webern de la seconde école viennoise ne s'intéressèrent pas plus aux études de concert que Mozart, Haydn, van Beethoven ou Schubert et il ne se trouve que quatre opus 7 de jeunesse de Stravinsky dans l'esprit de Scriabine. Les deux volumes complétés par Ligeti jusqu'à ce jour — nos 1-6, 1985; nos 7-14 1988-93 — sont

les premiers dans la tradition de Chopin depuis plus d'un demi-siècle.

On peut jouer des mouvements isolés de leur contexte mais les deux livres sont composés comme une unité et il se trouve même des correspondances entre les morceaux du premier livre et ceux du deuxième, par exemple les fanfares du no 4 du premier livre et les accords martelés du no 8 dans l'autre. La forme rappelle celle des *Dix Morceaux pour quintette à vent* (1968), surtout le premier volume à la concentration sévère: "Désordre"; "Cordes à vide"; "Touches bloquées"; "Fanfares"; "Arc-en-ciel"; "Automne à Varsovie" où des idées musicales en fait simples sont superposées pour former des patrons richement assemblés. Le second livre est plus bigarré: "Galamb borong" (=hongrois: oiseau, triste — un titre tout à fait arbitraire qui doit associer à la musique de gamelan!); "Métal"; "Vertige" (un morceau bâti seulement sur des gammes chromatiques); "L'apprenti sorcier"; "En suspens" (ou Incertitude); "Entrelacs" (qui rappelle le second mouvement *Loop* de la *sonate pour alto*); "L'escalier du diable"; "Coloana infinită" (titre de la célèbre sculpture *Colonne sans fin* de Brancusi).

Les trois premières études furent écrites comme hommage à Boulez pour son 60^e anniversaire de naissance et la quatrième fut dédiée aux amis de Ligeti à Varsovie. "Fanfares" et "Arc-en-ciel" vinrent ensuite. La *lamento presto cantabile* de l'étude de Varsovie sert de modèle au troisième mouvement *vivace cantabile* du *concerto pour piano* et il peut être intéressant de savoir que Ligeti hésita un jour quant à la forme du *concerto pour piano*: soit une œuvre clairement en plusieurs mouvements ou une forme en un mouvement mais plusieurs sections comme le *Quintette à vent*. Des fonds et des modèles

d'inspiration influencèrent les études, surtout les études de Conlon Nancarrow pour piano mécanique et la polyphonie rythmique de l'Afrique de l'Ouest, mais aussi la propre musique antérieure de Ligeti. Cela ne s'applique pas seulement au *Poème symphonique* pour 100 métronomes (1962): en 1943 déjà il écrivit une étude polyphonique pour piano à quatre mains où quatre segments de musique de longueurs différentes dans des tonalités différentes sont superposées — quand le jeu arrive juste, le morceau est fini.

Les *Deux Capricci* de Ligeti datés de 1947 et, jusqu'à un certain point, également *l'Invention* plus simple de 1948 se situent exactement entre la libération de la Hongrie après la guerre et la dictature communiste, une période d'espoirs vite déçus. Ligeti avait 24 ans et il étudiait encore au conservatoire national de Budapest mais il avait déjà composé une longue liste d'œuvres. En compagnie des trois chansons avec piano sur des textes de Sándor Weöres, ces morceaux pour piano appartiennent à un développement continuellement prometteur, influencé naturellement par Bartók mais néanmoins frappant par son originalité et sa liberté. La suite officielle fut des chansons chorales folkloriques mais l'officielle, des œuvres pour le tiroir de bureau et elles furent réprimées par manque de presque tout contact non seulement avec la première avant-garde des années 50 mais encore en général avec tout travail de Schoenberg, (von) Webern, Berg, Stravinsky et même Bartók. On peut distinguer des parallèles dans d'autres dictatures soviétiques de l'époque, avec par exemple Lutosławski dont la *première symphonie* fut condamnée et qui, de presque dix ans l'aîné de Ligeti, perça comme compositeur à l'Ouest à peu près en même temps, à la fin des années 1950.

Les *Trois bagatelles* appartiennent à un petit groupe de "cérémoniel et de provocations musicales" qui comprend aussi la dite conférence de silence sur l'avenir de la musique (*Über die Zukunft der Musik* qui fit scandale à Alpbach en 1961) et *Poème symphonique* pour 100 métro-nomes (scandale à Hilversum en 1962) qui — Ligeti ne me croyait pas — eut une grande importance comme idée pour la suite de son travail créateur: le troisième mouvement du *quatuor à cordes no 2* (le quatuor antérieur *Métamorphoses nocturnes* porte maintenant le no 1), le troisième mouvement du *concerto de chambre*, la pièce pour clavecin *Continuum* et plusieurs autres œuvres.

L'impression de la musique eut lieu à New York en 1965 comme partie d'un recueil de morceaux individuels et manifeste du groupe néo-dadaïste "fluxus" (le manuscrit original, conservé maintenant à la Sacher Stiftung, Bâle, Collection Nordwall, est rendu intégralement dans Nordwall: *Document de Ligeti*, Stockholm 1968), mais compte à peine parmi les compositions les mieux connues de Ligeti; elle vit aussi le jour dans des circonstances spéciales. Karl-Erik Welin la créa à Wiesbaden et la joua ensuite à Stockholm devant un public profondément déçu qui s'attendait à autre chose. Ligeti, qui était absent, fut très satisfait de la réaction du public.

Eva Nordwall créa à Chicago en 1979 une version pour clavecin accordé dans un tempérament inégal de la Renaissance devant un auditoire qui attendait avec impatience sa nouvelle œuvre promise pour ce tempérament inégal: *Passacaglia ungherese* (qui figurait aussi au programme). Choc général: les attentes déçues se manifestèrent dans une gamme passant de la colère démonstrative à la tournure en dérision.

"La provocation" est naturellement une taquinerie à l'amiable destinée à John Cage et ses 4'33" de silence pour piano. On dit que Cage prit la chose très mal.

Chromatische Phantasie (le titre original est allemand) se range parmi les dernières œuvres de Ligeti avant sa fuite hors de la Hongrie en 1956. Un second mouvement, *Chromatische Variationen*, resta inachevé, comme d'ailleurs par exemple l'oratorio *Istar pokoljárása* ("Le voyage d'Istar en enfer" sur un texte de Sándor Weöres), un *requiem* (sans lien direct avec l'œuvre de 1963-65, mais la suite d'un essai datant de 1950), les morceaux pour orchestre *Sötét és világos* (Ténèbres et lumière) et *Variations concertantes* ainsi que le morceau pour piano *Fehér és fekete* (Noir et blanc). Toutes ces compositions, ainsi que la version originale achevée d'*Apparitions* — *Víziók* (Visions) — survivrent après les premiers contacts de Ligeti avec l'avant-garde de l'Europe occidentale (il correspondait avec Stockhausen entre autre et il écoutait les émissions nocturnes de la radio de Cologne). La fantaisie chromatique est la seule œuvre strictement dodécaphonique achevée de Ligeti ("très naïve et primitive", dit-il d'elle un jour) — une technique de composition qu'il n'utilisa ensuite jamais à la lettre.

Le morceau, dont le manuscrit est conservé maintenant à la Sacher Stiftung à Bâle (Collection Nordwall), est inédit; il a été joué quelques fois en Suède en concert et à la radio (la première fut donnée par Eva Pataki à Nissafors le 17/4 1974) mais il fait encore partie des compositions inconnues de Ligeti. C'en est le premier enregistrement sur disque — et la musique ne surprendra pas quiconque connaît *Musica ricercata* ou a

maintenant écouté les études. On y retrouve le même tempérament expressif doux et violent.

© *Ove Nordwall 1995*

Les Études pour piano de György Ligeti

Il est probablement prudent de soutenir que, jusqu'à ce jour, les deux livres de 14 études pour le piano de György Ligeti explorent et étendent les possibilités de l'instrument et de l'interprète comme très peu d'autres œuvres de la littérature contemporaine. Un trait compositionnel frappant de la musique est l'emploi très inventif de structures polyrythmiques et polymétriques compliquées. Les études ne sont pas seulement pianistiques, encore sont-elles des exercices mentaux et intellectuels. Ce qui me frappa le plus pourtant à la première audition du premier livre d'études il y a quelques années est le caractère immédiat de la musique malgré sa complexité et la sensibilité avec laquelle de nouvelles idées étaient utilisées à des fins musicales et poétiques.

Le texte suivant veut donner une brève description de quelques traits caractéristiques de chaque étude. J'ai considéré surtout la structure rythmique des pièces. Les réflexions sur les six premières études sont en majeure partie basées sur des articles de Denys Bouliane et sur les commentaires mêmes de Ligeti relatifs aux pièces.

1. *Désordre*. Dans la première étude du cycle, *Désordre*, la main droite joue exclusivement sur les touches blanches tandis que la main gauche ne joue que sur les noires. L'avantage du point de vue pianistique est que les deux mains peuvent aisément jouer dans le même registre, la gauche au-dessus de la droite, comme par exemple dans les premières mesures de la pièce (voir exemple

1). Du point de vue de l'harmonie, cela donne à la pièce une qualité monotone spéciale: toute l'étude se déroule dans une même couleur harmonique fondamentale. Le matériau mélodique consiste en un thème unique, un peu semblable à une mélodie folklorique hongroise, qui est répété encore et encore dans une variante diatonique à la main droite et dans une variante pentatonique plus longue à la main gauche. Les mélodies sont jouées accentuées sur un fond de croches rapides et égales en nuance *piano*.

La simplicité de la mélodie et de l'harmonie dans *Désordre* fait contraste à la structure rythmique hautement complexe de la pièce. Au début, les deux mains jouent la mélodie synchroniquement. Or la mesure 4 est déjà raccourcie d'une croche à la main droite (voir ex. 1). Par conséquent, à partir de ce point, la mélodie à la main gauche aura du retard sur celle de la main droite. Dans la première partie de l'étude, de tels raccourcissements — se produisant d'abord à la main droite seulement, puis aux deux mains — implique un retard croissant de phrase entre les mains et une contraction rythmique graduelle du thème jusqu'à ce que la mélodie finisse par s'écrouler dans un accord explosif qui marque aussi le début de la seconde partie de la pièce. Un processus rythmique différent prend ici place. La mélodie est graduellement dilatée à la main gauche par l'addition de croches tandis que la main droite continue de la jouer dans sa forme rythmique originale. Les dilatations rythmiques de la mélodie ont pour résultat que le fond acquiert une importance rythmique de plus en plus grande et que la pièce se termine par une gamme pentatonique ascendante de croches à la main gauche qui, avec la droite, atteint la note la plus élevée du piano.

2. **Cordes à vide.** La seconde étude rappelle Debussy. Des accords et des figures mélodiques sont tout au long de l'œuvre basés sur des quintes à vide, ce qui associe aux cordes à vide des instruments à cordes. La pièce commence avec des notes égales coulant doucement — groupées différemment de manière caractéristique et accentuées aux deux mains. Ensuite, des valeurs de notes plus rapides sont introduites, occasionnant un jeu polyrythmique animé entre les deux mains.

3. **Touches bloquées.** Une technique pianistique très particulière est utilisée dans la troisième étude. Tandis qu'une main joue une succession rapide et égale de notes, par exemple une gamme chromatique, l'autre main bloque certaines des touches du passage en les gardant silencieusement pressées. Il s'ensuit que des patrons rythmiques compliqués peuvent être réalisés comme automatiquement, donnant à la musique un caractère mécanique inhumain. La pièce est une forme en trois parties où la brève section du milieu est un peu lisztienne avec ses passages d'octaves violents et impétueux.

4. **Fanfares.** Un ostinato immuable de huit notes, accentuées irrégulièrement en 3+2+3, forme le fond musical de *Fanfares*. Contre cette figure, jouée dans différents registres, des mélodies de fanfares — habituellement à deux voix, sont jouées. Tout d'abord, des notes de la mélodie coïncident avec des notes accentuées de l'ostinato. Les accents de la mélodie deviennent pourtant vite rythmiquement déplacés par rapport aux accents de l'ostinato. Des fanfares asymétriques apparaissent sous des formes rythmiques variées et continuellement changeantes. Des différences extrêmes de

nuances avec des changements abrupts et enjoués sont utilisés pour créer l'illusion de distance et de proximité. Le résultat final est de la musique polymétrique embarrassante en perpétuel changement et à plusieurs traits en commun avec Bartók et la musique folklorique des Balkans.

6. **Arc-en-ciel.** La cinquième étude, *Arc-en-ciel*, est une pièce lente semblable à une ballade de jazz. Elle est notée en six temps par mesure, temps qui sont articulés différemment d'une main à l'autre. Une simple structure d'hémiole est d'abord utilisée (3x2 temps à la main droite contre 2x3 à la gauche) mais la longueur des phrases ensuite à la main droite est variée avec liberté.

6. **Automne à Varsovie.** La dernière étude du premier livre est aussi, en un certain sens, la plus rythmiquement avancée. Dans *Automne à Varsovie*, des motifs mélodiques apparaissent dans trois et parfois quatre couches métriques différentes superposées. Le thème principal de la pièce est un "motif de lamento" descendant expressif (voir ex. 2). Au début de la pièce, ce thème est présenté contre des groupes de doubles croches égales formant un fond et la longueur de chaque note de la mélodie est de cinq doubles croches. La pièce est ensuite bâtie d'une manière fuguée mais les voix ont d'autres mètres et donnent ainsi l'impression de se mouvoir dans des tempi différents quoique strictement coordonnées. L'exemple 2 montre un passage renfermant trois "tempi" semblables simultanés. La main droite joue le fond de doubles croches égales et une partie mélodique en accentuant chaque cinquième double croche. La main gauche joue deux voix: la supérieure avec

des accents sur chaque quatrième double croche, et l'inférieure, sur chaque septième note. Généralement, la complexité rythmique augmente vers la fin de la pièce jusqu'à ce que la musique s'écroule finalement complètement dans l'étonnante coda. Une gamme chromatique descendante *forte-fortissimo* termine abruptement — "wie abgerissen" — la sixième étude et, avec elle, le premier livre en entier.

7. **Galamb borong.** Dans la première étude du premier livre, *Désordre*, et dans la première étude du second, *Galamb borong*, chaque main n'utilise qu'un sous-ensemble restreint des douze notes, donnant aux pièces un caractère légèrement bimodal. Dans *Galamb borong*, la main droite se restreint à la gamme de tons entiers do dièse-ré dièse-fa-sol-la-si tandis que la main gauche utilise seulement la gamme de tons entiers complémentaires do-ré-mi-fa dièse-sol dièse-la dièse. Comme dans *Désordre*, les deux mains couvrent ensemble toutes les douze notes de la gamme chromatique. Du point de vue du rythme, il n'y a pas de mètre commun ici non plus mais des accents irréguliers dans un cours non-métrique de notes rapides sont utilisés pour créer une riche toile polyrythmique et polymétrique de motifs mélodiques.

8. **Fém.** Comme *Cordes à vide*, l'étude *Fém* est harmoniquement basée sur des accords de quintes. Le caractère musical des deux pièces est cependant entièrement différent. Dans *Fém*, les deux mains jouent irrégulièrement et asymétriquement groupées de petits fragments mélodiques de longueurs variables pour créer une structure polyrythmique animée variant constamment. L'accentuation est *ad libitum* et, comme dans *Arc-en-ciel*, la musique a des échos

nettement jazzés. Au début, les fragments mélodiques sont groupés en "phrases rythmiques" plus grandes et répétées régulièrement, de longueurs différentes dans les deux mains (18 temps à la main droite, 16 à la gauche). Ensuite, des fragments individuels deviennent plus longs et le groupement, moins régulier. Après un sommet dans le registre le plus élevé, la pièce se termine par une coda *pianissimo*.

9. **Vertige.** Les blocs de construction musicale fondamentale de *Vertige* sont des gammes chromatiques descendantes de longueurs variées. Du point de vue du rythme, la pièce consiste en un courant continu, égal et non-métrique de notes rapides auxquelles des figures mélodiques asymétriques sont parfois ajoutées. Des fragments gammés individuels entrent comme des vagues à différents moments dans le courant des notes. L'irrégularité de la distance temporelle entre les points d'entrées contribue fortement au caractère fascinant et véridiquement vertigineux de la pièce.

L'exemple 3 montre le début de la pièce où ces aspects structurels peuvent être vus clairement. L'étude débute par une gamme descendante de 16 notes commençant sur si'. Après huit notes, une seconde partie entre avec la même gamme. La troisième entrée arrive sept notes après sa seconde; la quatrième, sept notes après la troisième et ainsi de suite, avec de plus en plus d'entrées denses à des intervalles irréguliers. De cette façon, la structure verticale de la pièce dépendra en grande partie du patron des gammes chromatiques: comme les entrées de gammes deviennent plus fréquentes, le cours d'accords devient plus dense et complexe.

10. **Der Zauberlehrling.** (L'apprenti sorcier). Le début de la dixième étude associe immédiatement à la propre pièce pour clavecin de Ligeti de 1968, *Continuum*, et à la musique de minimalistes tels que Steve Reich. De rapides figures *staccato* changeant graduellement créent l'impression acoustique d'un "nuage" dynamique électrique de son. A cause des répétitions des figures mélodiques, certaines notes réapparaîtront à différents intervalles, créant une sorte de rythme illusoire — une technique utilisée aussi dans *Continuum*. Plus tard dans la pièce, des accents dispersés irrégulièrement sont utilisés dans une variété de manières afin de créer un feu d'artifice polyrythmique pétillant à grand effet.

11. **En suspens** forme un pendant à *Arc-en-ciel* dans le premier livre, quant à son caractère général délicatement impressionniste et quelque peu jazzé, et à sa structure rythmique. La main droite a six temps par mesure, la main gauche en a quatre mais des longueurs de phrase et des accents irréguliers aux deux mains font place à un jeu riche et à une polyrythmie flexible.

12. **Entrelacs.** Avec la douzième étude, l'emploi de multiples couches métriques superposées atteint un extrême intéressant. Comme dans *Automne à Varsovie*, on trouve ici un fond de doubles croches égales autour desquelles différentes parties mélodiques se meuvent comme dans des tempi différents en accentuant des notes à des fréquences variées. Dans l'étude de Varsovie, les voix différentes sont habituellement arrangées de façon à ce que les mélodies et le dialogue entre elles puissent être nettement perçus. Dans *Entrelacs*, d'un autre côté, de nouvelles voix continuent d'entrer dans le même registre de sorte que jusqu'à sept

couches métriques différentes coexistent parfois! Le résultat acoustique est une transition diatonique d'une structure polymétrique relativement simple à une toile de son si compliquée que la plupart des fils individuels peuvent à peine être distingués.

13. **L'escalier du diable.** Le premier motif principal dans la dramatique treizième étude est un mouvement chromatiquement ascendant, rythmiquement formé de manière asymétrique. Dans la première partie de la pièce déjà ce motif est développé effectivement incluant l'emploi de techniques polymétriques. Des mouvements inquiétants de croches, parfois déplacés rythmiquement entre les mains, s'élèvent graduellement de *pianissimo* dans les registres les plus graves à de violents sommets dans l'aigu — seulement pour repartir des profondeurs. Finalement, les mouvements ascendants atteignent les notes les plus aiguës du piano dans un *fortissimo* féroce et la seconde partie de la pièce commence *subito* avec un accord de si bémol mineur à la main gauche. Ici un second motif principal formé d'accords sonnant comme des cloches, est introduit. Des structures polymétriques sont utilisées pour donner l'impression de cloches différentes sonnant sauvagement dans des tempi variés. Dans la dernière partie de la pièce, les motifs principaux distincts apparaissent ensemble et l'étude se termine par une coda où le mouvement ascendant atteint finalement le do le plus aigu tandis que des cloches graves sonnent un triton diabolique dans la basse la plus profonde.

14. **Coloana infinită** forme la conclusion extrême d'un cycle d'études qui recherche continuellement les extrêmes, tant des possibi-

lités pianistiques que de l'expression musicale. Les deux mains jouent des cascades ascendantes d'accords dans un *forte possibile* soutenu. En laissant une nouvelle "phrase" commencer avant que la précédente ait atteint sa note la plus aiguë, l'impression d'un mouvement frénétique continu vers le haut est créé. Quant le cours turbulent des notes atteint finalement les notes aiguës du piano, la musique s'arrête soudainement, aussi abruptement qu'elle avait commencé.

© **Fredrik Ullén 1996**

Fredrik Ullén est né en 1968 à Västerås en Suède où il entreprit son éducation musicale en piano, orgue, harmonie et contrepoint. Il étudia ensuite le piano pendant plusieurs années avec le professeur Gunnar Hallhagen à Stockholm avant d'entrer dans la classe de piano solo au conservatoire royal de musique de Stockholm où il obtint son diplôme en 1990. Il a participé à de nombreux cours de maîtres internationaux. En 1989, il reçut la "grande bourse pour études à l'étranger" de l'Académie Musicale Suédoise. Le professeur Liisa Pohjola à l'académie Sibelius à Helsinki exerça une influence importante sur lui au cours des dernières années.

Fredrik Ullén se produit régulièrement comme soliste et chambriste en Suède et à l'étranger et il a fait plusieurs enregistrements pour la radio. Il s'intéresse grandement à la littérature classique/romantique et moderne, surtout à la musique contemporaine quand une interaction directe avec le compositeur est possible. En 1995, György Ligeti invita Ullén à jouer ses études pour le piano à un symposium à Stockholm où Ligeti reçut le prix de composition Rolf Schock.

Parallèlement à ses activités musicales, Fredrik Ullén fait de la recherche en neurologie. Il

termina son baccalauréat en médecine à 19 ans et, en 1996, il soutiendra sa thèse au département de neurologie à l'institut Karolinska à Stockholm. Son intérêt principal en science est comment le système nerveux contrôle les mouvements, en particulier le rôle de la vision dans la stabilisation de la position du corps.

2. Étude No. 6 'Automne à Varsovie'

Handwritten musical score for 'Automne à Varsovie'. The score is written on two systems of grand staves (treble and bass clefs). The first system is marked with a tempo of 80 and includes dynamic markings *mf*, *crescendo*, and *pp*, along with the instruction *simile*. The second system includes the marking *cres.* and *f*. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

© Schott Musik International, Mainz

3. Étude No. 9 'Vertige'

ÉTUDE 9: «VERTIGE»
 dédié à Mauricio Kagel

Auftragswerk der Stadt Gütersloh

1971

György Ligeti
 1990

prestissimo ⊕ *sempre molto legato*, sehr gleichmäßig ⊕⊕ ○ =

Handwritten musical score for Étude No. 9 'Vertige'. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It features a complex, dense texture of notes with many accidentals. A large, sweeping slur covers the first two systems. Handwritten annotations include "una corda, senza ped." in the first system and "etc." at the end of the second system. A circled "fff" is present in the second system.

⊕ So schnell, daß die Einzelnote auch ohne Pedal fast zu kontinuierlichen Linien verschmelzen.

Handwritten musical score for Étude No. 9 'Vertige'. This system continues the dense, complex texture of notes with many accidentals, maintaining the continuous flow described in the annotations.

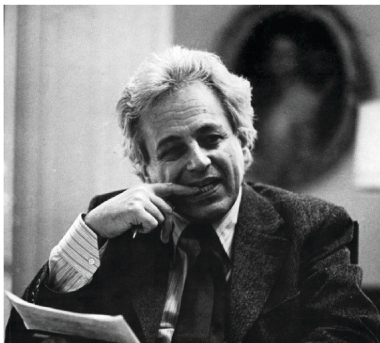
⊕⊕ Das Stück hat keine Metrik - sie besteht aus einem kontinuierlichen Fluß -
 deshalb dienen die Taktstriche nur zur Orientierung.

Handwritten musical score for Étude No. 9 'Vertige'. This system continues the dense, complex texture of notes with many accidentals, maintaining the continuous flow described in the annotations.

© Schott Musik International, Mainz



FREDRIK ULLÉN



GYÖRGY LIGETI

RECORDING DATA

Recording data: 1996-01-02/03 at Studio 2 of the Swedish Broadcasting Corporation, Stockholm, Sweden
Equipment: 4 Neumann KM130 and 1 Neumann U89 microphones; Studer 961 mixer;
Fostex D-20 DAT recorder; STAX headphones

Producer: Robert von Bahr

Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun

Digital editing: Robert von Bahr

BOOKLET & GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Ove Nordwall 1995; © Fredrik Ullén 1996

Translations: Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover picture: *Circle Limit IV*, © 1996 M.C. Escher / Cordon Art, The Netherlands. All rights reserved

Photographs: Mats Wirström (Fredrik Ullén) & Ove Nordwall (György Ligeti)

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Printed in the EU

BIS-CDs 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.: 08 (Int: +46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int: +46 8) 54 41 02 40
info@bis.se • www.bis.se

© & © 1996, BIS Records AB, Åkersberga.