



György **LIGETI**  
Complete **PIANO MUSIC**  
Fredrik **ULLÉN**

# LIGETI, GYÖRGY (1923-2006)

Disc 1

## ÉTUDES POUR PIANO, 1<sup>ER</sup> LIVRE (1985) *(Schott)* 18'27

- |   |                       |      |
|---|-----------------------|------|
| 1 | 1. Désordre           | 2'13 |
| 2 | 2. Cordes à vide      | 3'06 |
| 3 | 3. Touches bloquées   | 1'46 |
| 4 | 4. Fanfares           | 3'16 |
| 5 | 5. Arc-en-ciel        | 3'30 |
| 6 | 6. Automne à Varsovie | 4'04 |

## ÉTUDES POUR PIANO, 2<sup>ÈME</sup> LIVRE (1988-93) *(Schott)* 21'42

- |    |                          |      |
|----|--------------------------|------|
| 7  | 7. Galamb borong         | 2'19 |
| 8  | 8. Fém                   | 2'28 |
| 9  | 9. Vertige               | 2'20 |
| 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 |

## ÉTUDES POUR PIANO, 3<sup>ÈME</sup> LIVRE (1995-2001) *(Schott)* 9'58

- |    |                       |      |
|----|-----------------------|------|
| 15 | 15. White on White    | 3'05 |
| 16 | 16. Pour Irina        | 2'56 |
| 17 | 17. À bout de souffle | 2'15 |
| 18 | 18. Canon             | 1'28 |

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 19 | L'ARRACHE-CŒUR (1994) <i>(Manuscript) World Première Recording</i><br>(Originally intended as Étude No. 11) | 4'29 |
|----|---|------|

Disc 2

FOUR EARLY PIANO PIECES (BASSO OSTINATO)

2'20

(1941) *(Manuscript) World Première Recording*

- 1 I. *Allegro* 0'35
- 2 II. *Allegretto* 0'33
- 3 III. *Tréfas moderato* 0'42
- 4 IV. *Allegro vivace* 0'27

- 5 INDULÓ (MARCH) for piano four hands (1942) *(Schott)* 2'06  
*Allegro*

- 6 POLIFÓN ETÜD (POLYPHONIC ÉTUDE) for piano four hands (1943) *(Schott)* 1'40  
*Allegro comodo*

- 7 ALLEGRO for piano four hands (1943) *(Schott)* 0'39

DUE CAPRICCI (1947) *(Schott)*

4'23

- 8 Capriccio No. 1. *Allegretto capriccioso* 2'18
- 9 Capriccio No. 2. *Allegro robusto* 2'01

- 10 INVENTION (1948) *(Schott)* 1'08  
*Risoluto*

SONATINA for piano four hands (1950) *(Schott)*

4'23

- 11 I. *Allegro* 1'07
- 12 II. *Andante* 1'51
- 13 III. *Vivace* 1'17

	<b>HÁROM LAKODALMI TÁNC (THREE WEDDING DANCES)</b>	2'56
	for piano four hands (1950) <i>(Schott)</i>	
14	1. A kapuban a szekér (The Cart is at the Gate). <i>Allegro</i>	0'26
15	2. Hopp ide tisztán (Quickly come here pretty). <i>Andantino</i>	1'31
16	3. Csángó forgós (Circling Dance). <i>Allegro</i>	0'54
	<b>MUSICA RICERCATA for piano (1951-53)</b> <i>(Schott)</i>	27'22
17	1. <i>Sostenuto – Misurato – Prestissimo</i>	2'20
18	2. <i>Mesto, rigido e ceremoniale</i>	3'26
19	3. <i>Allegro con spirito</i>	1'04
20	4. <i>Tempo di valse (poco vivace – ‘à l’orgue de Barbarie’)</i>	2'17
21	5. <i>Rubato. Lamentoso</i>	3'36
22	6. <i>Allegro molto capriccioso</i>	0'46
23	7. <i>Cantabile, molto legato</i>	3'58
24	8. <i>Vivace. Energico</i>	0'57
25	9. (Béla Bartók in memoriam) <i>Adagio. Mesto – Allegro maestoso</i>	2'46
26	10. <i>Vivace. Capriccioso</i>	1'12
27	11. (Omaggio a Girolamo Frescobaldi) <i>Andante misurato e tranquillo</i>	4'27
28	<b>CHROMATISCHE PHANTASIE (1956)</b> <i>(Manuscript)</i>	5'32
	<b>TROIS BAGATELLES for piano (1961)</b> <i>(Schott)</i>	1'23
29	I.	0'27
30	II.	0'17
31	III.	0'32

## MONUMENT – SELF PORTRAIT – MOVEMENT

18'16

Three Pieces for two pianos (1976) *(Schott)*

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 32 | 1. Monument   | 5'13 |
| 33 | 2. Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei) | 8'27 |
| 34 | 3. In zart fließender Bewegung                                    | 4'27 |

TT: 130'26 (Disc 1: 55'56 · Disc 2: 74'30)

## FREDRIK ULLÉN *piano*

### INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

In the present recording, we have chosen to realize the works for two pianists with one player only. The two parts were recorded separately, with Fredrik Ullén listening to the first part while playing the second one. This created optimal conditions for the desired uniformity and transparency of the two parts.

**G**yörgy Ligeti 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. The *Four Early Piano Pieces (Basso Ostinato)* from 1941 included here belong to this period, and are among the earliest preserved Ligeti pieces. Ligeti studied at the conservatory in Kolozsvár 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.

The *Two Capriccios* (1947), *Musica Ricercata* (1951-53) 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 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; privately he composed pieces ‘for his desk drawer’, even though these suffered from the composer’s almost total lack of contact not only with the avant-garde of the early 1950s but also with virtually everything by Schoenberg, Webern, Berg, Stravinsky and even Bartók. Parallel situations can be found in other Eastern European dictatorships of the period – for example that of 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 *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 köljárása (Istar’s Travels through Hell)*, to a text by Sán-

dor Weöres), a *Requiem* (which had no direct connection with the piece of the same title 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 was never again to adhere firmly 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 1974), but it still ranks among Ligeti’s least-known works. 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.

The *Trois Baguettes* 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). Although it can scarcely be said to be among Ligeti’s more familiar works, it arose from a special situation. Karl-Erik Welin premiered 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.

The piece is a friendly jibe at John Cage and his totally silent ‘4’33” for piano. Cage is said to have been deeply offended.

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 [BIS-CD-5091]), 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 aeterna* [BIS-CD-1090] and his *Cello Concerto* (both 1966), *Lontano* for orchestra (1967), *Continuum* for harpsichord [BIS-CD-53], the *Second String Quartet*, and *Ten Pieces for Wind Quintet* [BIS-CD-662] (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: their harmonies, melodies and rhythms contrast 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 premiered there in 1978) is a preliminary, colourful summary.

The three pieces for two pianos written in 1976 – *Monument*, *Self portrait* and *Movement* – already anticipate his most important piano work: the books of *Études* which he started to compose in 1985. Apart from the harpsichord pieces *Hungarian Rock* and *Passacaglia ungherese* (both 1978), Ligeti then fell totally silent as a composer for a full five years, until his trio *Homage à Brahms* (1982), which was originally planned as a horn concerto. This was followed by two major choral works: *Drei Phantasien* (texts by Hölderlin) and *Magyar etűdök* (*Hungarian Studies*, texts by Sándor Weöres;

both 1983) as well as 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 [BIS-CD-1379/80]).

Harry Partch, with his home-made-instruments, and Conlon Nancarrow, with his self-playing piano, were of great significance for Ligeti's later development. Without prejudice, he approached new formal models in his music – for instance Indonesian gamelan music. The intervals of this music depart from the diatonic scale, and he used 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. Ligeti also identified a further source of inspiration: Roberto Sierra from Puerto Rico, who was once his pupil in Hamburg.

At his death in 2006, Ligeti was generally regarded as one of the greatest composers of the twentieth century. His piano music constitutes one of his major contributions as a composer, and enables the listener to get a full view of his incredible trajectory of development, from a young man steeped in the Bartókian tradition to one of the most original music creators of the century.

[Adapted from a text from 1995 by Ove Nordvall (1938-1998), who worked tirelessly, for much of his life, in increasing the understanding of Ligeti's music.]

## The Piano Études

György Ligeti's three books of 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. What struck me most when I first heard the first book of études in the early 1990s 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. A good decade later it is already evident that the cycle of 18 études belongs to

the seminal piano works of the late twentieth century. In this recording we include the complete études, i.e. also a first attempt at the eleventh étude, *L'arrache-cœur*, a highly interesting piece that was later withdrawn. An outstanding compositional feature of the music is the enormously inventive use of complex poly-rhythms. The following text is intended to give a brief description of some of the characteristic features of each étude, focusing on this rhythmical aspect.

## Book I

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. Harmonically, it gives the piece a peculiar, monotonous quality: the whole étude proceeds in one unchanging 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. 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 contrasts 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 superimposed metrical layers. The main theme of the piece is an expressive, descending 'Lamento motif'. Initially, this is presented as a solo melody against a background of even 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. The rhythmic 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.

## Book II

7. **Galamb borong.** Here, as in *Désordre*, each hand uses only a restricted selection of the twelve tones. 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#. In both cases, the two hands together cover all twelve tones of the chromatic scale. The harmonies of *Galamb Borong* and its title have been invented to create – in Ligeti's words – a 'pseudo-Gamelan' sound world with a corresponding 'nonsense Balinese' title. Rhythmically, 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 looks back on itself in a *pianissimo* coda.

9. **Vertige.** The basic musical building blocks of *Vertige* are descending chromatic scales of varying lengths, again giving a correspondence with the chromatic third étude in Book I. Individual scale fragments enter like waves at different points in the flow of tones. In this way, the vertical structure of the piece depends on the pattern of scales: as the scale entrances become more frequent, the flow of chords becomes more dense and complex. The irregularity of the distance in time between the entrance points strongly contributes to the fascinating and truly vertiginous character of the piece, which is one of Ligeti's most original creations and was one of his own favourites among his works. *Vertige* was inspired by Shepherd tones, an acoustical phenomenon in which the pitch composition of a tone is gradually altered in a subtle way, to give the illusion of a perpetual *glissando*. In this regard, it is perhaps also a late and distant *prestissimo* offspring of the fugue in *Musica Ricercata*, which also uses chromatic scales to create the effect of an endless, falling movement. *Vertige* ends with a number of silent bars, making the total number of bars 144 (= 12x12) – surely a hidden Ligetian joke in this grand celebration of chromaticism!

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, which Ligeti also honours in the second of the *Three Pieces for Two Pianos*. 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 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 display.

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 poly-rhythmic interplay.

12. **Entre-lacs**. With the twelfth étude, the use of multiple superimposed metrical layers reaches an interesting extreme. In other études, the different parts are usually arranged so that the individual melodies and the interplay between them can be clearly perceived. In *Entre-lacs*, 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 six études in the book are evident relatives of the corresponding études in Book I, but Ligeti decided to give the second book a dramatic ending by including two additional études. The first main motif in the big thirteenth étude is a rhythmically asymmetrical, chromatically ascending movement. Already in the first part of the piece this motif is effectively developed, for example by means of polymetrical techniques. Ominous quaver movements gradually grow from *pianissimo* in the lowest registers to a 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 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** is a representation in music of Brancusi's sculpture with the same name. It forms a violent culmination point of the whole étude cycle as well as an extreme conclusion to the second book. Both hands play ascending cascades of chords in a sustained *forte possibile*. In a similar vein as in *Vertige*, a new 'phrase' starts before the preceding one has reached its top note, giving the impression of a continuous, frenetic upward movement. When finally the turbulent flow of tones reaches the top notes of the piano, the music suddenly ceases, as abruptly as it began.

### Book III

15. **White on White**. The serene, simple beauty of the fragile canon that opens *White on White* contrasts almost shockingly with the thundering chaos that ended the second book. The tranquil first section quotes Schumann but appears spiritually more related to (for instance) some of the late music of Bartók. It sets the scene for the third book, which in general is characterized by serene, detached and introspective moods, where the complexities of the first two books are simplified rather than further elaborated upon. Characteristically, Ligeti returns to the old canon form in three of the études in Book III, for instance in the introduction to étude 15. This introduction is followed by a whirling and ecstatic fast section. The whole piece uses exclusively the white keys of the piano, except at the very end, where 'alien' black keys are introduced to create the effect of the 'destruction of diatony'.

16. **Pour Irina** has notable formal similarities to *White on White*. The piece begins with an *Andante* that uses six pitches from the B flat minor scale, without being tonal. In subsequent sections, shorter and shorter durations are used and additional pitches and rhythmic accents are introduced, until the music finally reaches a dematerialized *Vivacissimo* that ends on an E major chord in the highest register of the piano.

17. **À bout de souffle** is a manic piece where vortex-like, accentuated figures of irregular lengths are phase-shifted

a single note between the hands. The basic rhythmic ideas of the study and its claustrophobic atmosphere are thus well-known from other Ligeti pieces. Notably, however, the two-part polyphony is never allowed to grow and proliferate as in the large earlier études. Rather, Ligeti strictly employs a two-part canon structure throughout, with the exception of a brief *intermezzo* section where the right hand plays a slow melody based on the main motif of the piece, above murmuring figurations in the left hand. The music ends suddenly with five slow, meditative chords in *pianissimo*, thus reversing the slow-fast pattern of the two first études in Book III.

**18. Canon** is the last of all the études and one of Ligeti's final statements as a composer. Essentially the whole étude is a brief canon between the hands, to be played twice – the first time *vivace*, the second time *presto impossibile*. Then, as in étude 17, the musical cog-wheels stop abruptly, as if suddenly losing all energy and momentum. The piece – and thus the whole étude cycle – concludes, not with a polyrhythmic thunderstorm, but with a slow, other-worldly chordal canon, full of tenderness, memories and resignation.

We have chosen to end this recording of the études with *L'arrache-cœur* from 1994 which, as already mentioned, is the original proposal for étude 11. Stylistically the piece reflects Ligeti's deep admiration for its dedicatee, György Kurtág. In its naked, for the most part homophonic simplicity it deviates from the other early études, and could be heard as a premonition of the third book, shuddering in its shifts between ethereal beauty and ruthless brutality.

## Early Pieces and *Musica Ricercata*

We start the second CD with a première recording of the *Four Early Piano Pieces* from 1941, youthful bagatelles which are of historical interest, since they belong to the earliest preserved Ligeti pieces. The pieces were, thirty years later, dedicated to Ove Nordwall.

Ligeti's small pieces for piano four hands were all composed between 1942 and 1950, when the composer

was still a student in Hungary. Strong influences from Bartók and traditional Hungarian folk-music are evident in most of this music. The *March* and the short *Allegro* date from 1942 and 1943, when Ligeti was a student at the conservatory in Kolozsvár. The polytonal *Polyphonic Étude* from 1943 is a very early and not too serious example of Ligeti's fascination with superimpositions of metrical structures of different lengths. Each of the four parts stubbornly repeats its own small melodic motif in its own key. The four motifs have different lengths (6, 5, 4 and 3 bars respectively), so that the parts interact like connected, differently sized cog-wheels. The mechanism halts abruptly and resolutely with a tetratonal *sforzato* chord. The *Sonatina* and the *Three Wedding Dances* were written in 1950, the year when Ligeti also started working as a lecturer at the Liszt Academy. The thematic material of the first movement of the *Sonatina* is used in the third movement of *Musica Ricercata*.

*Musica Ricercata* was written in the years 1951-53. Although it still displays strong traditional elements, the piece contains several remarkably original and characteristically Ligetian ideas, which reveal the intensive search for a personal idiom in which the composer was engaged at the time, and also make the piece stand out as one of the major works of Ligeti's Hungarian period. In 1968 Ligeti wrote about his work in the early fifties: '...I considered all the music which I already knew and loved as not binding to me – even as invalid. I asked myself: what can I do with a single note? what can I do with its octave? what can I do with one interval? what with two intervals?' This radically 'Cartesian' method is almost literally reflected in the form of *Musica Ricercata*. The first movement uses notes of only one pitch, A, up to the last note, which is a D. The second movement contains three pitches, the third four and so on until the final eleventh movement, a *ricercare*, where all the twelve pitches of the chromatic scale are used in a quasi-dodecaphonic manner.

The long, nightmarish *stringendo* of the first movement reveals Ligeti's early fascination with inevitable,

almost mechanical processes of rhythmic contraction. It is typical of Ligeti in its curious mix of gravity and waggish self-parody. The capricious third movement is based on material from the first movement of the *Sonatina* for piano four-hands (see above). The whole piece is also transcribed for wind quintet as the first of the *Six Bagatelles for Winds*, all six of which are arrangements of movements from *Musica Ricercata*. Ligeti's love for the barrel organ can be heard in the fourth movement's bizarre waltz. The seventh movement is a notable early experiment with a true polytempo structure, to be executed by one player. The left hand plays a steady, rapid *ostinato* of seven notes; against this, the right hand plays a slow and free melodic line, which is repeated in different variations. The two hands play in different, entirely uncoordinated tempi. The ninth movement is an *Adagio* in memory of Béla Bartók. The ringing bells of the middle section seem to appear again, many years later and diabolically transformed, in the thirteenth piano étude, *L'escalier du diable*. The theme of the concluding ricercare, which was originally written for the organ, recalls Frescobaldi, to whom the movement is a tribute. Descending chromatic lines are skillfully used as countersubjects to create an almost hypnotic effect of a continuous movement downwards. Many years later Ligeti was to explore a similar effect in *tempo prestissimo* in the ninth piano étude, *Vertige*. After a dense *stretta*, the reflective coda of the ricercare ends the whole cycle as it began, on a unison A.

### Three Pieces for Two Pianos

After his emigration to the West in 1956, when Ligeti for the first time came in contact with the serial movement and the whole Western European avant-garde, he was free to work out a more personal and radical style. The full development of this new, famous 'Ligeti style' in the late fifties and early sixties, for instance with orchestral pieces such as *Apparitions*, *Atmosphères* and *Lontano*, led to Ligeti's international breakthrough as a composer. His music of these years is characterized by the use of extremely dense, 'micropolyphonal' textures of different

densities and timbres, where the internal individual tones, intervals and rhythmic structures are inaudible.

During the latter part of the sixties and early seventies, a more gradual change in Ligeti's style can be noticed. The dense micropolyphonal webs of the early sixties are used more sparingly, and the polyphonic structures become more transparent. Later characteristics of this development are the return of more traditional melodic and harmonic elements – sometimes with Hungarian folkloristic traits, reminiscent of Ligeti's early works from Hungary – and a continuation of the experiments with complex polyrhythmic patterns seen in earlier pieces, such as *Continuum*, *Coulée* and *Poème symphonique* for 100 metronomes.

Rhythmic experimentation is a particularly prominent feature of the *Three Pieces for Two Pianos* from 1976. These pieces contain embryos of many ideas that were later to be fully explored in the études for solo piano. The three pieces – in particular the first two – are perhaps also the works by Ligeti that show the closest kinship with American minimalism.

The first piece, *Monument*, is polyrhythmic throughout, with four beats in piano I against three in piano II. The hammering, accented *fortissimo* chords on a unison A at the beginning of the piece call to mind the first movement of *Musica Ricercata* and the *Chromatic Fantasy* from 1956. The opening of the piece, with its gradual transformation of a repeated pattern by the successive addition of new musical elements with shorter durations and softer dynamics – which creates an illusion of multiple, interfering rhythmic layers – is also clearly related to the early music of Steve Reich.

The second piece, with the long title *Self portrait with Reich and Riley (and Chopin is also there)* uses the same technique of 'blocked keys' as the third piano étude. In the first section of the piece, small transformations of repeated simple musical figures and phase-shifts between the two pianos are used to create a kind of ever-changing acoustical *moiré*, reminiscent of *Continuum* and the later part of *Poème symphonique*. The second section of the piece uses canon techniques and echo-

like imitations between the instruments. The third section, finally, is an astonishing paraphrase of the famous final movement of Chopin's *Second Piano Sonata* which suddenly emerges quite naturally out of the preceding material, and vanishes into the darkness of the lowest register of the piano in a characteristic Ligeti ending. This successful allusion bears witness both to Ligeti's inventiveness and to the remarkably radical qualities of Chopin's sonata movement.

The last of the three pieces, *Movement*, has been described by Ligeti as a "liquefied" version of *Monument*. Irregularly distributed accents against a flowing background of rapid soft notes create a complex poly-metrical foreground. Similar writing for the piano appears later in the piano études, in particular the sixth, *Automne à Varsovie*, and the twelfth, *Entre-lacs*. The tempo and dynamics of the piece increase gradually as the music expands towards the outer registers of the pianos. In the later *stringendo* the rhythmic structures become simpler and the accents are in unison between the instruments. A violent culmination in the very highest and lowest registers of the two pianos is followed by a simple chorale-like coda that ends the piece in a somewhat similar manner to the eighth piano étude, *Fém*.

© Fredrik Ullén 1996, 1998 & 2006

Fredrik Ullén was born in 1968 in Västerås, Sweden. Ullén has performed as a soloist in contemporary and classical/romantic literature at a large number of international music festivals, to outstanding critical acclaim ('an unbelievable pianistic presence', *Schleswig-Holsteinische Landeszeitung*, 2001; 'spectacular', *New York Times*, 2001; 'astonishing precision, stamina, and imagination', *Boston Globe*, 2002). Ullén's large and constantly growing repertoire includes many of the most complex and demanding works in the piano literature, such as Ligeti's complete piano études, Reger's *Spezialstudien* and music by Sorabji. He has a particular interest in creative programming with couplings of new and traditional literature. His solo CDs for BIS Records have without exception been enthusiastically praised by internationally renowned critics and have received an impressive number of prestigious awards and accolades, including the Diapason d'or, CHOC de *Le Monde de la Musique*, Stern des Monats (*FonoForum*), *Recommandé (Répertoire)*, and *Recomendado (CD Compact)*. Ullén performs regularly with the percussionist Jonny Axelson and the cellist Judit Csatószegi, and enjoys collaborations with other art forms, such as dance. As a teacher, Ullén has given seminars and masterclasses at several musical academies and colleges in Sweden, the United States, Finland, Denmark, Norway and Hungary.

**G**yörgy Ligeti wurde 1923 im transsylvanischen Dicsőszentmárton geboren, das nach dem Ersten Weltkrieg zu Rumänien gehörte, und wuchs in Klausenburg (ung. Kolozsvár, rumän. Cluj-Napoca) auf, wo er 1941 maturierte. Aus diesem Jahr stammen die auf dieser CD eingespielten *Vier Frühen Klavierstücke* (*Basso Ostinato*), die zu den frühesten unter den erhaltenen Stücken Ligetis gehören. Ligeti studierte am Konservatorium Kolozsvár und von 1945-49 an der Budapester Musikhochschule, wo er selber – nicht zuletzt aufgrund der Fürsprache Zoltán Kodálys – von 1950 bis 1956 unterrichtete

Die *Zwei Capriccios* (1947), die *Musica Ricercata* (1951-53) und zu einem gewissen Grad auch die einfachere *Invention* (1948) stammen aus der Zeit zwischen der Befreiung Ungarns nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Beginn der kommunistischen Diktatur – eine Zeit der rasch zerstörten Hoffnungen. Ligeti war erst 24 Jahre alt, hatte aber schon eine Reihe von Werken komponiert. Zusammen mit den *Drei Liedern mit Klavierbegleitung auf Texte von Sándor Weöres* gehören diese Klavierstücke zu einer vielversprechenden, aber abgebrochenen Entwicklungsphase; sie weisen deutliche Einflüsse von Bartók auf, sind aber bemerkenswert individuell und frei. Offiziell beschäftigte er sich nun mit Chorliedern im Volkston; inoffiziell komponierte er Stücke „für die Schublade“, wengleich die fast gänzliche Unkenntnis nicht nur der Avantgarde der frühen 1950er Jahre, sondern auch nahezu des gesamten Schaffens von Schönberg, Webern, Berg, Strawinsky und sogar Bartók sein Komponieren beeinträchtigte. Analoge Situationen finden sich in anderen osteuropäischen Diktaturen jener Zeit, beispielsweise bei Lutoslawski, dessen *Erste Symphonie* in Ungnade fiel und der, obschon beinahe zehn Jahre älter als Ligeti, seinen Durchbruch im Westen ungefähr zur selben Zeit erlebte wie dieser: in den späten 1950er Jahren.

Die *Chromatische Phantasie* (im Original deutsch) ist eines der letzten Werke, die Ligeti vor seiner Flucht aus Ungarn im Jahr 1956 schrieb. Ein weiteres Stück, *Chromatische Variationen*, blieb Fragment – ein Schick-

sal, das es mit anderen Werken teilt wie dem Oratorium *Istar pokoljárása* (*Istars Reisen durch die Hölle*, auf einen Text von Sándor Weöres), dem *Requiem* (das keine direkte Beziehung zu dem gleichnamigen Werk aus den Jahren 1963-65 aufweist, sondern an ein 1950 begonnenes Projekt anknüpfte), den Orchesterwerken *Sötét és világos* (*Dunkel und Licht*) und *Variations concertantes* sowie mit dem Klavierstück *Fehér és fekete* (*Schwarz und Weiß*). All diese Stücke wurden, wie auch die vollendete Erstfassung von *Apparitions – Viziók* (*Visionen*), nach Ligetis erster Berührung mit der westeuropäischen Avantgarde komponiert (Er korrespondierte etwa mit Stockhausen und hörte die Nachtsendungen des Westdeutschen Rundfunks).

Die *Chromatische Phantasie* ist das einzige abgeschlossene Werk Ligetis, das streng zwölftönig komponiert wurde; später sollte er sich dieser Kompositionstechnik nur noch undogmatisch bedienen. Das Manuskript des unveröffentlichten Stücks wird in der Sacher-Stiftung (Nordwall Collection) in Basel aufbewahrt. In Schweden wurde es sowohl im Konzertsaal wie im Rundfunk mehrfach aufgeführt (die Uraufführung gab Eva Pataki 1974), doch gehört es immer noch zu Ligetis unbekanntesten Werken. Für diejenigen, die die *Musica Ricercata* oder die *Études* kennen, hält die Musik keine Überraschungen bereit. Es weist denselben sanften, aber kraftvoll expressiven Charakter auf.

Die *Drei Bagatellen* sind Teil einer kleinen Gruppe von „musikalischen Provokationen und Zeremoniellen“, zu denen auch der stumme Vortrag *Über die Zukunft der Musik* gehört (der 1961 in Alpbach einen Skandal verursachte) und das *Poème symphonique für 100 Metro-nome* (das 1962 in Hilversum einen Skandal verursachte). Obwohl man sie kaum zu Ligetis bekannteren Werken zählen wird, verdanken sie sich einer besonderen Situation. Der Pianist der Uraufführung in Wiesbaden war Karl-Erik Welin, der die Stücke später auch in Stockholm einem zutiefst enttäuschten Publikum präsentierte, das etwas anderes erwartet hatte. Ligeti, der dabei nicht zugegen gewesen war, vernahm die Schilderung dieser Reaktion mit großer Befriedigung.

Das Werk ist natürlich eine freundschaftliche Stichelei, die auf John Cage und dessen stummes 4'33" für Klavier zielt. Cage soll tief gekränkt gewesen sein.

Seinen Durchbruch hatte Ligeti 1960 beim IGMN-Festival in Köln mit dem Orchesterstück *Apparitions*; die 1961 in Donaueschingen aufgeführten *Atmosphères* wurden international als Sensation des Festivals und als ein Ausweg aus den starren Kompositionsschemen der Darmstädter Schule empfunden. Mit dem Orgelstück *Volumina* (für Karl-Erik Welin [BIS-CD-509]), einem *Requiem* (im Auftrag des Schwedischen Rundfunks) und den „imaginären Handlungen“ *Aventures* und *Nouvelles Aventures* (1962-65) sorgte Ligeti für einen beträchtlichen Wandel der musikalischen Landschaft der 1960er Jahre. Gegen Ende des Jahrzehnts – nach Werken wie *Lux aeterna* [BIS-CD-1090] und dem *Cellokonzert* (beide 1966), *Lontano* für Orchester (1967), *Continuum* für Cembalo [BIS-CD-53], dem *Zweiten Streichquartett*, den *Zehn Stücken für Bläserquintett* [BIS-CD-662] (alle 1968), den *Ramifications* für Streichorchester (1967-69) und dem *Kammerkonzert für 13 Solisten* (1970) – betrachtete ein breites Publikum Ligeti neben Lutoslawski als bedeutendsten Komponisten neuer Musik.

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 – ein Kontrast zu 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 und dort 1978 uraufgeführt) ist eine vorläufige, wenn auch farbenreiche Zusammenfassung.

Die 1976 geschriebenen drei Stücke für zwei Klaviere *Monument*, *Selbstportrait mit Reich und Riley* (und *Chopin ist auch dabei*) und *In zart fließender Bewegung* sind bereits Vorboden der 1985 begonnenen Hefte mit Klavieretüden. Von den Cembalostücken *Hungarian*

*Rock* und *Passacaglia ungherese* (beide 1978) abgesehen, schwieg Ligeti als Komponist dann ganze fünf Jahre lang, bis zu dem ursprünglich als Hornkonzert geplanten Trio *Hommage à Brahms* 1982. Es folgten zwei große Chorwerke – *Drei Phantasien* (Hölderlin) und *Magyar etüdük* (*Ungarische Etüden*; Sándor Weöres, beide 1983) –, das *Klavierkonzert* (1985-88), das *Violinkonzert* (Endfassung 1991) sowie die sechs drastisch humoristischen *Nonsense Madrigals* für Vokalsexett (1988-93) und eine große *Sonate für Solobratsche* (1991-94 [BIS-CD-1379/80]).

Harry Partch mit seinen selbstgebauten Instrumenten und Conlon Nancarrow mit seinen selbstspielenden Klavieren waren für Ligetis weitere Entwicklung von großer Bedeutung. Vorbehaltlos näherte er sich neuen musikalischen Gestaltungsprinzipien, wie etwa die der indonesischen Gamelanmusik, deren von der diatonischen Tonleiter abweichende Intervalle er für Stimmen und Instrumente mit flexibler Tonhöhe verwendet. Ein zweites Beispiel ist die westafrikanische Polymetrik – eine andere musikalische Hochkultur, die sich von den europäischen Normen unterscheidet. Als weitere Inspirationsquelle erwähnte er seinen einstigen Hamburger Schüler aus Puerto Rico, Roberto Sierra.

Als Ligeti 2006 starb, galt er allgemein als einer der größten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Seine Klaviermusik bildet einen seiner bedeutendsten kompositorischen Beiträge, und sie versetzt den Hörer in die Lage, Ligetis unglaubliche Entwicklungsbahn zu ermessen: vom jungen, in der Bartók-Tradition wurzelnden Mann zu einem der originellsten Musikschöpfer des 20. Jahrhunderts.

*(Nach einem Text [1995] von Ove Nordvall [1938-1998], der das ursprüngliche Aufnahmeprojekt anregte und sich unermüdet dafür eingesetzt hat, das Verständnis für Ligetis Musik zu fördern.)*

## Die Klavieretüden

György Ligetis drei Hefte mit Klavieretüden erkunden und erweitern die Möglichkeiten des Instruments und des Interpretens wie nur ganz wenige andere Werke der zeitgenössischen Literatur. Was mir am meisten auffiel, als ich in den frühen 1990er Jahren das erste Heft der Etüden erstmals hörte, waren die Unmittelbarkeit der gleichwohl komplexen Musik und die Sensibilität, mit welcher neue Ideen für musikalische und poetische Zwecke eingesetzt wurden. Ein gutes Jahrzehnt später ist bereits offenkundig, daß der Zyklus von 18 Etüden zu den kanonischen Klavierwerken des späten 20. Jahrhunderts gehört. Diese Einspielung berücksichtigt sämtliche Etüden, d.h. den Vorgänger der Etüde Nr. 11, *L'arache-cœur*, ein hochinteressantes Stück, das später zurückgezogen wurde. Ein herausragender kompositorischer Zug der Musik ist die ungemein erfinderische Verwendung komplexer polyrhythmischer Strukturen. Der folgende Text soll eine kurze Beschreibung einiger Charakteristika einer jeden Etüde geben, wobei besonders dieser rhythmische Aspekt im Vordergrund steht.

### Heft 1

1. *Désordre*. In der ersten Etüde des Zyklus, *Désordre*, spielt die rechte Hand ausschließlich auf den weißen Tasten, die linke nur auf den schwarzen. Dadurch erhält das Stück in harmonischer Hinsicht einen besonderen, monotonen Charakter: Die ganze Etüde schreitet in ein und derselben harmonischen Grundfarbe fort. Das melodische Material besteht aus einem einzigen Thema, das ein wenig an eine ungarische Volksmelodie erinnert und unabhängig in einer diatonischen Variante in der rechten Hand und einer längeren, pentatonischen Variante in der linken Hand wiederholt wird. Die Melodien werden vor dem Hintergrund schneller, gleichmäßiger Achtel *piano* akzentuiert.

Einen Kontrast zur Schlichtheit der Melodik und Harmonik in *Désordre* bildet 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.

Infolgedessen „hinkt“ die Melodie in der linken Hand von hier an 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 Stauchung des Themas, bis die Melodie schließlich in einem explosiven Akkord zusammenbricht, der zugleich als Beginn des zweiten Teils des Stücks dient. Hier findet ein anderer 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. Infolge der rhythmischen Erweiterungen der Melodie gewinnt der Hintergrund immer mehr an melodischer Bedeutung, und das Stück endet mit einer steigenden pentatonischen Achtelskala 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 basieren durchweg auf leeren Quinten, die an die leeren Saiten von Saiteninstrumenten erinnern. Das Stück beginnt mit sanft fließenden, gleichmäßigen Tönen, die typischerweise in den beiden Händen verschieden gruppiert und betont sind. Später erscheinen schnellere Notenwerte, die für ein lebhaftes polyrhythmisches Wechselspiel der beiden Hände sorgen.

3. *Touches bloquées*. In der dritten Etüde kommt eine ganz besondere Spieltechnik zum Einsatz. Während die eine Hand eine schnelle, gleichmäßige Tonfolge spielt (z.B. eine chromatische Skala), blockiert die andere Hand einige dieser Tasten durch stummes Niederdrücken. Im Ergebnis klingen komplizierte rhythmische Figuren gleichsam automatisch gespielt, was der Musik einen unmenslichen, mechanischen Charakter verleiht. 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 musi-



kalischen Hintergrund der *Fanfares*. Gegen diese in verschiedenen Registern gespielte Figur erklingen fanfarenähnliche, meist zweistimmige Melodien. Zunächst treffen die Melodietöne mit den akzentuierten Tönen des Ostinatos zusammen. Bald aber werden die melodischen Akzente im Verhältnis zu den Ostinatoakzenten rhythmisch verschoben. Asymmetrische Fanfaren erscheinen in verschiedenen, stets wechselnden rhythmischen Gestalten. Extreme dynamische Unterschiede, mit spielerischen, abrupten Wechseln sollen Illusionen von Entfernung und Nähe hervorrufen. Das Endergebnis ist eine verblüffende, stets wechselnde, polymetrische Musik, die vielfach an Bartók und an die Volksmusik des Balkans anklängt.

5. **Arc-en-ciel.** Die fünfte Etüde, *Arc-en-ciel*, ist ein langsame 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 in gewissem Sinn die rhythmisch avancierteste. In *Automne à Varsovie* erscheinen die melodischen Motive nicht nur in zwei, sondern in drei und manchmal in vier übereinander gelagerten metrischen Schichten. Das Hauptthema des Stücks ist ein expressives, fallendes „Lamento-Motiv“. Am Anfang des Stücks wird dieses Thema vor einem Hintergrund gleichmäßiger Sechzehntel vorgestellt. Im weiteren Verlauf wird das Stück auf fugierte Art aufgebaut, doch die verschiedenen Stimmen folgen verschiedenen Metren und erwecken daher den Eindruck, sich in unterschiedlichen, wenn auch streng koordinierten Tempi zu bewegen. Gegen Ende des Stücks wird die Rhythmik immer komplizierter, bis die Musik schließlich in der verblüffenden Coda vollends kollabiert. Eine fallende chromatische Tonleiter *fff* beendet die sechste Etüde und damit das ganze erste Heft „wie abgerissen“.

## Heft II

7. **Galamb borong.** Wie in *Désordre* verwendet jede Hand nur eine Auswahl aus den zwölf Tönen. In *Galamb borong* beschränkt 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. In beiden Fällen decken die Hände zusammen sämtliche zwölf Töne der chromatischen Tonleiter ab. Harmonik wie auch Titel von *Galamb Borong* wurden erfunden, um – in Ligetis Worten – eine „pseudo-Gamelan“-Klangwelt mit einem korrespondierenden Titel in „Nonsens-Balinesisch“ zu erschaffen. In rhythmischer Hinsicht werden irreguläre Akzente in einem a-metrischen Fluß schneller Töne verwendet, um ein reiches polyrhythmisches und polymetrisches Gewebe melodischer Motive zu schaffen.

8. **Fém.** Wie *Cordes à vide* basiert *Fém* in harmonischer Hinsicht auf Akkorden aus leeren Quinten. Dennoch ist der musikalische Charakter der beiden Stücke völlig unterschiedlich. In *Fém* spielen beide Hände unregelmäßige und asymmetrisch gruppierte Melodiefragmente verschiedener Länge, um eine lebhaft, stets wechselnde polyrhythmische Struktur zu erzeugen. Die Akzentuierungen erfolgen *ad libitum*, und wie in *Arc-en-ciel* hat die Musik einen deutlich jazzigen Anstrich. Am Anfang werden die Melodiefragmente zu größeren, regelmäßig wiederholten „rhythmischen Phrasen“ gruppiert, deren Länge sich in den beiden Händen unterscheidet (18 Schläge in der rechten Hand, 16 in der linken). Später werden einzelne Fragmente länger und die Gruppierungen weniger regelmäßig. Nach einem Höhepunkt im höchsten Register folgt ein Rückblick in einer Pianissimo-Coda.

9. **Vertige.** Die grundlegenden musikalischen Bausteine von *Vertige* sind fallende chromatische Skalen unterschiedlicher Länge, was wiederum mit der chromatischen dritten Etüde aus Heft I korrespondiert. An verschiedenen Stellen des Tonflusses tauchen einzelne Skalenfragmente wie Wellen auf. Auf diese Weise ist die vertikale Struktur des Stücks von den Skalentypen ab-

hängig: Je häufiger die Skaleneinsätze erfolgen, desto dichter und komplexer wird der Strom der Akkorde. Die Unregelmäßigkeit der zeitlichen Abstände zwischen diesen Einsätzen trägt erheblich zu dem faszinierenden und wahrlich schwindelerregenden Charakter des Stücks bei, das eine der originellsten Schöpfungen Ligetis ist und zu seinen eigenen Lieblingsstücken gehörte. *Vertige* ist inspiriert von der akustischen Shepherd-Illusion, wobei die Tonhöhenstruktur eines Klangs allmählich in subtiler Weise verändert wird, um die Illusion eines fortwährenden Glissandos zu erzeugen. So gesehen handelt es sich vielleicht auch um einen späten, entfernten Prestissimo-Abkömmling der Fuge aus *Musica Ricercata*, die ebenfalls chromatische Skalen verwendet, um den Eindruck einer endlos fallenden Bewegung hervorzurufen. *Vertige* endet mit einer Reihe stummer Takte, wodurch sich eine Gesamtzahl von 144 (12x12) Takten ergibt – sicherlich ein versteckter Witz von Ligeti in dieser großen Feier der Chromatik!

**10. Der Zauberlehrling.** Der Beginn der zehnten Etüde erinnert augenblicklich sowohl an Ligetis eigenes Cembalostück *Continuum* (1968) als auch an die Musik von Minimalisten wie Steve Reich, dem Ligeti in der zweiten seiner *Drei Stücke für zwei Klaviere* Ehre erwiesen hat. Schnelle, allmählich wechselnde Staccatofiguren erzeugen den akustischen Eindruck einer dynamischen, elektrischen „Klangwolke“. Durch die Wiederholungen der melodischen Figuren erklingen gewisse Töne mit wechselnder Häufigkeit wieder, wodurch eine Art illusionärer Rhythmus gebildet wird – eine Technik, die auch in *Continuum* verwendet wird. Im weiteren Verlauf des Stücks werden unregelmäßig eingesetzte Akzente auf vielfache Weise verwendet, um ein sehr effektvolles, funkelnd polyrhythmisches Feuerwerk zu schaffen.

**11. En suspens** ist ein Gegenstück zu *Arc-en-ciel* im ersten Heft, sowohl hinsichtlich des ausgesuchten impressionistischen und etwas jazzartigen Charakters als auch der rhythmischen Struktur. Die rechte Hand hat sechs Schläge pro Takt, die linke vier, aber unregelmäßige Akzente und Phrasenlängen der beiden Hände schaffen

Raum für ein reiches und flexibel polyrhythmisches Wechselspiel.

**12. Entrelacs.** Mit der zwölften Etüde erreicht die Verwendung vielfacher, übereinander gelagerter, metrischer Schichten einen interessanten Höhepunkt. In anderen Etüden sind die verschiedenen Stimmen meistens so angelegt, daß die einzelnen Melodien und ihr Wechselspiel leicht erkennbar sind. In *Entrelacs* 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 stufenweiser Übergang von einer relativ schlichten polymetrischen Struktur zu einem derartig komplexen Klanggewebe, daß die einzelnen Fäden kaum mehr zu unterscheiden sind.

**13. L'escalier du diable.** Bei den ersten sechs Etüden dieses Heftes handelt es sich offenkundig um Verwandte der entsprechenden Etüden in Heft I; Ligeti aber entschloß sich, dem zweiten Heft mit zwei weiteren Etüden ein dramatisches Ende zu verleihen. Das erste Hauptmotiv in der großen dreizehnten Etüde ist eine rhythmisch asymmetrische und chromatisch steigende Bewegung. Bereits im ersten Teil des Stücks wird dieses Motiv effektiv entwickelt, u.a. mit Hilfe polymetrischer Techniken. Beunruhigende Achtelbewegungen steigern sich allmählich vom Pianissimo in den tiefsten Registern bis zu einem heftigen Höhepunkt im Diskant – nur um erneut in der Tiefe zu beginnen. Schließlich erreichen die steigenden Bewegungen in grimmigem Fortissimo die höchsten Töne des Klavier, und der zweite Teil des Stücks beginnt *subito* mit einem b-moll-Akkord der linken Hand. Hier wird ein zweites Hauptmotiv vorgestellt, das aus glockenähnlich 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, in der die aufsteigende Bewegung schließlich das höchste C erreicht, während zugleich tiefe Glocken einen teuflischen Tritonus im tiefsten Baß läuten.

14. *Coloana infinită* ist eine musikalische Darstellung der gleichnamigen Skulptur Brancusis. Das Stück bildet den heftigen Höhepunkt des gesamten Etüdenzyklus' und den extremen Abschluß des zweiten Hefts. Beide Hände spielen steigende Akkordkaskaden, stets im *forte possibile*. Ähnlich wie in *Vertige* beginnt eine neue „Phrase“, bevor die vorige ihren höchsten Ton erreicht hat, wodurch der Eindruck einer dauernden, frenetischen Aufwärtsbewegung entsteht. Wenn schließlich der turbulente Fluß der Töne die höchsten Tasten des Klaviers erreicht, endet die Musik so abrupt, wie sie begann.

### Heft III

15. *White on White*. Die heitere, schlichte Schönheit des zerbrechlichen Kanons, der *White on White* eröffnet, bildet einen beinahe schockierenden Kontrast zu dem gewaltigen Chaos, mit dem das zweite Heft endete. Der ruhvolle erste Teil zitiert Schumann, scheint aber geistig eher mit (beispielsweise) Bartóks Spätwerk verwandt zu sein. Das Stück bereitet die Bühne für das dritte Heft, das insgesamt von heiteren, gelösten und beschaulichen Stimmungen geprägt ist; die Schwierigkeiten der ersten beiden Hefte werden zurückgenommen und nicht etwa weiterentwickelt. Charakteristischerweise kehrt Ligeti hier in drei Etüden zur alten Kanonform zurück, u.a. in der Einleitung zu Etüde Nr. 15. Auf diese Einleitung folgt ein wirbelnd-ekstatischer schneller Teil. Das Stück verwendet ausschließlich die weißen Tasten des Klaviers – erst ganz am Schluß kommen „fremde“ schwarze Tasten hinzu, die für eine „Zerstörung der Diatonik“ sorgen.

16. *Pour Irina* weist bemerkenswerte formale Ähnlichkeiten mit *White on White* auf. Das Stück beginnt mit einem Andante, das sechs Töne der b-moll-Skala verwendet, ohne tonal zu sein. In den folgenden Abschnitten werden immer kürzere Zeitdauern verwendet und zusätzliche Tonhöhen und rhythmische Akzente eingeführt, bis die Musik schließlich ein entmaterialisiertes *Vivacissimo* erreicht, das auf einem E-Dur-Akkord im höchsten Register des Klaviers endet.

17. *À bout de souffle* ist ein manisches Stück, in dem wirbelnde, akzentuierte Figuren von unregelmäßiger Länge zwischen den beiden Händen um einen Ton phasenverschoben sind. Die grundlegenden rhythmischen Ideen dieser Etüde und ihr klaustrophobischer Charakter sind also aus anderen Stücken Ligetis wohl bekannt. Bemerkenswerterweise aber wird der zweistimmigen Polyphonie nie gestattet, sich auszuwachen, wie dies zuvor in den großen Etüden der Fall war. Stattdessen bleibt Ligeti bis zum Schluß bei einem zweistimmigen Satz – von einem kurzen Intermezzo abgesehen, in dem die rechte Hand eine langsame, auf dem Hauptmotiv basierende Melodie über murmelnden Figurationen der linken Hand spielt. Die Musik endet unerwartet mit fünf langsamen, meditativen Pianissimo-Akkorden, womit die langsam-schnell-Abfolge der ersten beiden Etüden aus Heft III umgekehrt ist.

18. *Canon* ist die letzte aller Etüden und eine der letzten kompositorischen Aussagen Ligetis. Die gesamte Etüde ist ein kurzer Kanon der beiden Hände, der zweimal gespielt wird – zuerst *Vivace*, dann *Presto impossibile*. Dann stehen, wie in Etüde Nr. 17, die musikalischen Zahnräder plötzlich still, als ob sie urplötzlich Energie und Schwung verlor. Das Stück – und damit der gesamte Etüdenzyklus – endet nicht mit einem polyrhythmischen Gewitter, sondern mit einem langsamen, jenseitigen Akkordkanon voller Zärtlichkeit, Erinnerungen und Resignation.

Wir haben uns entschlossen, diese Einspielung der Etüden mit *L'arrache-cœur* aus dem Jahr 1994 zu benutzen, bei dem es sich, wie erwähnt, um den Vorgänger der Etüde Nr. 11 handelt. Stilistisch bezeugt es Ligetis tiefe Bewunderung für den Widmungsträger, György Kurtág. In ihrer nackten, meistenteils homophonen Schlichtheit weicht dieses Stück von den anderen frühen Etüden ab; in seinem erschauernden Wechsel zwischen ätherischer Schönheit und unbarmherziger Brutalität könnte man es als einen Vorboten des dritten Hefts hören.

## Frühe Stücke und Musica Ricercata

Die zweite CD beginnt mit einer Ersteinstrumentierung der *Vier frühen Klavierstücke* aus dem Jahr 1941, jugendlichen Bagatellen von historischem Interesse, da sie zu den frühesten der erhaltenen Kompositionen Ligetis gehören. Dreißig Jahre später wurden die Stücke Ove Nordwall gewidmet.

Ligeti kleine Stücke für Klavier vierhändig wurden zwischen 1942 und 1950 geschrieben, als der Komponist noch in Ungarn studierte. Deutlich zeigt sich in diesen Stücken der Einfluß Bartóks und der traditionellen Volksmusik Ungarns. Der *Marsch* und das kurze *Allegro* stammen aus den Jahren 1942 und 1943, als Ligeti am Konservatorium Konservatorium Kolozsvár studierte. Die polytonale *Polyphone Étüde* (1943) ist ein sehr frühes und nicht allzu ernsthaftes Beispiel für Ligetis Vorliebe für das Übereinanderlagern metrischer Strukturen unterschiedlicher Länge. Jede der vier Stimmen wiederholt hartnäckig ihr kurzes melodisches Motiv in der ihr eigenen Tonart. Die vier Motive sind von unterschiedlicher Länge (6, 5, 4 bzw. 3 Takte), so daß die Stimmen wie miteinander verbundene Zahnräder unterschiedlicher Größe ineinander greifen. Der Mechanismus kommt abrupt und resolut mit einem tetratonalen Sforzatoakkord zum Stillstand. Die *Sonatine* und die *Drei Hochzeitstänze* sind 1950 entstanden, dem Jahr, in dem Ligeti an der Liszt-Akademie zu unterrichten begann. Das thematische Material des ersten Satzes der *Sonatine* wird im dritten Satz der *Musica Ricercata* verwendet.

Die *Musica Ricercata* wurde in den Jahren 1951-53 geschrieben. Obwohl das Stück noch starke traditionelle Elemente aufweist, enthält es mehrere bemerkenswert originelle und für Ligeti charakteristische Gedanken, die die Intensität verraten, mit welcher der Komponist damals ein persönliches Idiom suchte, und die das Stück auch zu einem der wichtigen Werke aus Ligetis ungarischer Periode machen. 1968 schrieb der Komponist über sein Schaffen in den frühen fünfziger Jahren: „Ich betrachtete die ganze Musik, die ich bereits kannte und

liebte, als für mich nicht verbindlich – sogar als ungültig. Ich fragte mich: Was kann ich mit einem einzelnen Ton machen? Was kann ich mit seiner Oktave machen? Was kann ich mit einem Intervall machen? Was mit zwei Intervallen?“. Diese radikal „cartesiansche“ Methode wird in Gestalt der *Musica Ricercata* fast wörtlich gespiegelt: Der erste Satz verwendet nur eine Tonhöhe, A, bis zum letzten Ton, der ein D ist. Der zweite Satz hat drei Tonhöhen, der dritte vier, und so weiter, bis zum abschließenden elften Satz, einem *Ricercar*, in dem sämtliche zwölf Tonhöhen der chromatischen Skala auf eine quasi dodekaphonische Art verwendet werden.

Das lange, wie ein Alptraum anmutende Stringendo des ersten Satzes zeigt, wie Ligeti bereits früh von unvermeidlichen, beinahe mechanischen Vorgängen rhythmischer Kontraktion fasziniert war. Der Satz ist in seiner eigenartigen Mischung von Ernst und scherzhafter Selbstparodie typisch für Ligeti. Der kapriziöse dritte Satz basiert auf Material aus dem ersten Satz der *Sonatine* für Klavier vierhändig (siehe oben). Das Stück wurde auch für Bläserquintett bearbeitet, und zwar als erste der *Sechs Bagatellen für Bläser* für Bläserquintett, bei denen es sich zur Gänze um Bearbeitungen von Sätzen der *Musica Ricercata* handelt. Ligetis Liebe zur Drehorgel ist im bizarren Walzer des vierten Satzes zu hören. Der siebente Satz ist ein bemerkenswertes, frühes Experiment mit einer echten, von einem Spieler auszuführenden Polytempo-Struktur. Die linke Hand spielt ein regelmäßiges, schnelles Ostinato von sieben Tönen, während die rechte Hand eine langsame und freie melodische Linie spielt, die in verschiedenen Variationen wiederholt wird. Die beiden Hände spielen in verschiedenen, völlig unkoordinierten Tempi. Der neunte Satz ist ein *Adagio* zum Andenken an Béla Bartók. Die Glockentöne des Mittelteils scheinen viele Jahre später in der dreizehnten Klavieretüde *L'escalier du diable* diabolisch verändert wieder aufzutauchen. Das Thema des abschließenden *Ricercars*, ursprünglich für Orgel geschrieben, läßt an Frescobaldi denken, dem der Satz offen huldigt. Sinkende chromatische Linien werden geschickt als Kontrasubjekte verwendet, um den fast

hypnotischen Effekt einer ständigen Abwärtsbewegung zu erzielen. Viele Jahre später sollte Ligeti in der neunten Klavieretüde, *Vertige*, einen ähnlichen Effekt im Prestissimo erforschen. Nach einer dichten Stretta beendet die nachdenkliche Coda des Ricercars den ganzen Zyklus so, wie er begonnen hat – auf einem unisonen A.

## Drei Stücke für zwei Klaviere

Nach Ligetis Emigration in den Westen 1956, durch welche er erstmals mit dem Serialismus und der ganzen westeuropäischen Avantgarde in Berührung kam, konnte er einen persönlicheren, radikaleren Stil entfalten. Die volle Entwicklung dieses neuen, berühmten „Ligeti-Stils“ in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren – etwa in Orchesterstücken wie *Apparitions*, *Atmosphères* und *Fontana* – führte zu Ligetis internationalem Durchbruch als Komponist. Charakteristisch für seine Musik in jenen Jahren ist der Gebrauch von extrem dichten, „mikropolyphonen“ Texturen unterschiedlicher Dichten und Klangfarben, deren Einzeltöne, Intervalle und rhythmische Strukturen unhörbar sind.

In den späteren sechziger und frühen siebziger Jahren kann eine eher allmähliche Veränderung in Ligetis Stil beobachtet werden. Die dichten mikrotonalen Gewebe der frühen sechziger Jahre werden sparsamer eingesetzt, die polyphonen Strukturen werden transparenter. Spätere Charakteristika dieser Entwicklung sind die Wiederkehr traditioneller melodischer und harmonischer Elemente – manchmal mit Charakteristika der ungarischen Volksmusik, die an Ligetis Frühwerke aus der ungarischen Zeit erinnern – und die Fortsetzung seiner Experimente mit komplexen, polyrhythmischen Mustern, die frühere Stücke wie *Continuum*, *Coulée* und *Poème symphonique* für 100 Metronome prägen.

Das rhythmische Experiment ist ein besonders hervortretender Zug der *Drei Stücke für zwei Klaviere* aus dem Jahr 1976. Diese Stücke enthalten die Embryos vieler Ideen, die später in den Etüden für Klavier solo zur vollen Entfaltung kommen sollten. Die drei Stücke – insbesondere die ersten beiden – sind zudem vielleicht

jene Werke in Ligetis Schaffen, die die größte Nähe zum amerikanischen Minimalismus zeigen.

Das erste Stück, *Monument*, ist durchwegs polyrhythmisch: Vierertakt in Klavier I gegen Dreiertakt in Klavier II. Die gehämmerten Fortissimoakkorde auf einem unisonen A am Anfang des Stücks erinnern an den ersten Satz der *Musica Ricercata* und die *Chromatische Phantasie* aus dem Jahr 1956. In der allmählichen Veränderung eines Wiederholungsmusters durch das Hinzufügen neuer musikalischer Elemente von kürzerer Dauer und leiserer Dynamik – was eine Illusion von vielfachen, sich vermischenden rhythmischen Schichten erzeugt – ist der Anfang des Stücks deutlich mit der frühen Musik von Steve Reich verwandt.

Das zweite Stück, das den langen Titel *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)* trägt, verwendet dieselbe Technik „blockierter Tasten“ wie die dritte Etüde. Im ersten Teil des Stücks werden kleine Veränderungen repetitiver musikalischer Figuren und Phasenverschiebungen zwischen den beiden Klavieren dazu verwendet, eine Art sich ständig verändernden akustischen Moirés zu schaffen, das an *Continuum* und den Schlußteil des *Poème symphonique* erinnert. Der zweite Teil des Stücks verwendet Kanontechniken und echohafte Imitationen der beiden Instrumente. Der dritte Teil schließlich ist eine erstaunliche Paraphrase des berühmten letzten Satzes von Chopins *zweiter Klaviersonate*, die plötzlich aus dem vorhergehenden Material ganz natürlich hervorgeht und dann in der Finsternis des tiefsten Klavierregisters in einem typischen Ligeti-Schluß entschwindet. Diese gelungene Anspielung zeugt sowohl von Ligetis Erfindungsreichtum als auch von der bemerkenswerten Radikalität des Chopinschen Sonatensatzes.

Das letzte der drei Stücke, *In zart fließender Bewegung*, wurde von Ligeti als eine „flüssige“ Fassung von *Monument* beschrieben. Unregelmäßig verteilte Akzente über einem fließenden Hintergrund schneller, leiser Töne ergeben einen komplexen, polymetrischen Vordergrund. Ein ähnlicher Klaviersatz erscheint später in den Klavieretüden, besonders in der sechsten, *Automne à*

Varsovie, und der zwölften, *Entreclacs*. Tempo und Dynamik des Stücks werden allmählich in dem Maße gesteigert, wie sich die Musik den äußeren Registern der Klaviere nähert. Im späteren Stringendo werden die rhythmischen Strukturen einfacher, und die Akzente erklingen *uniso* in beiden Instrumenten. Auf einen heftigen Höhepunkt in den höchsten und tiefsten Registern der beiden Klaviere folgt eine schlichte, choralartige Coda, die das Stück ähnlich wie in der achten Klavieretüde, *Fém*, beschließt.

© Fredrik Ullén 1996, 1998 & 2006

Fredrik Ullén wurde 1968 in Västerås (Schweden) geboren. Er ist bei zahlreichen internationalen Musikfestivals aufgetreten, wo er mit außerordentlichem Erfolg zeitgenössische, klassische und romantische Werke interpretiert hat („unglaubliche pianistische Präsenz“, *Schleswig-Holsteinische Landeszeitung*, 2001; „spektakulär“, *New York Times*, 2001; „erstaunliche Präzision, Vitalität und Phantasie“, *Boston Globe*, 2002). Zu Ulléns großem und stetig wachsendem Repertoire zählen viele der komplexesten und anspruchsvollsten Werke der Klavierliteratur, darunter sämtliche Klavieretüden von Ligeti, Regers *Spezialstudien* und Kompositionen von Sorabji. Ein besonderes Anliegen ist Ullén die kreative Programmgestaltung, wobei er gern neue mit traditionellen Werken paart. Seine Solo-CDs für BIS Records sind von der internationalen Fachkritik allesamt mit großem Lob bedacht worden und haben eine beeindruckende Zahl wichtiger Preise und Auszeichnungen erhalten, u.a. Diapason d'or, CHOC (*Le Monde de la Musique*), Stern des Monats (*FonoForum*), Recommended (*Répertoire*) und Recomendado (*CD Compact*). Ullén konzertiert regelmäßig mit dem Perkussionisten Jonny Axelsson und der Cellistin Judit Csatószegi, außerdem schätzt er die Zusammenarbeit mit anderen Künsten, wie etwa dem Tanz. Als Lehrer hat Ullén Seminare und Meisterklassen an mehreren Musikakademien und -hochschulen in Schweden, den USA, Finnland, Dänemark, Norwegen und Ungarn abgehalten.

György Ligeti (1923-2006) est né à Dicsőszentmárton en Transsylvanie (qui appartenait à la Roumanie après la division du territoire à la fin de la Première guerre mondiale) et grandit à Kolozsvár (Cluj) où il est reçu à l'université. Les *Quatre pièces pour piano* (*Basso Ostinato*) composées en 1941 incluses sur cet enregistrement datent de cette période et sont parmi les plus anciennes compositions de Ligeti que nous possédions. Ligeti entre ensuite au Conservatoire de Kolozsvár et, entre 1945 et 1949 au Conservatoire national de Budapest où il enseignera de 1950 à 1956, grâce à l'appui de Zoltán Kodály.

Les deux *Capriccios* (1947), *Musica Ricercata* (1951-53) et, d'une certaine manière, *Invention* (1948), quoique plus simple, remontent à la période comprise entre la libération de la Hongrie après la Seconde guerre mondiale et le début de la dictature communiste, une période d'espoirs vite déçus. Ligeti n'avait que vingt-quatre ans mais il avait déjà derrière lui un certain nombre de compositions. Avec les *Trois mélodies avec piano* sur des textes de Sándor Weöres, ces œuvres pour piano appartiennent à une période prometteuse de son développement qui sera interrompue. Nettement sous l'influence de Bartók, ces compositions sont néanmoins hautement personnelles et libres. Ligeti écrit également « officiellement » des mélodies pour chœur dans un style folklorique alors que, de manière « non-officielle », il compose des œuvres pour le tiror bien que celles-ci soient totalement inhibées par un manque quasi-total de familiarité non seulement avec l'avant-garde du début des années 1950 mais également avec toute l'œuvre de Schoenberg, de Webern, de Berg, de Stravinsky et même de Bartók. On trouve d'autres cas semblables dans les autres dictatures d'Europe de l'est ; pensons à Lutoslawski dont la *Première symphonie* sera condamnée et qui, bien que de dix ans l'aîné de Ligeti, fera sa percée en Europe de l'ouest à peu près en même temps que lui, à la fin des années 1950.

La *Chromatische Phantasie* (le titre original est en allemand) est l'une des dernières pièces que Ligeti écrit en Hongrie avant de fuir en 1956. Une autre composi-

tion, *Chromatische Variationen*, ne sera jamais terminée et d'autres œuvres subiront également le même sort, notamment l'oratorio *Istar pokoljárása* (*Les voyages d'Istar à travers les enfers*), sur un texte de Sándor Weöres), un *Requiem* (qui n'a aucun lien avec la pièce du même nom datant de 1963-65 mais qui est plutôt la suite d'un projet amorcé en 1950), les œuvres orchestrales *Sötét és világos* (*Ténèbres et lumière*) et les *Variations concertantes* ainsi que la pièce pour piano *Fehér és fekete* (*Noir et blanc*). Toutes ces œuvres, ainsi que la version originale complétée d'*Apparitions – Víziók* (*Visions*), ont été composées après les premiers contacts de Ligeti avec l'avant-garde ouest-européenne (ainsi, il échangera des lettres avec Stockhausen et écouterà les radiodiffusions de nuit de Cologne).

La *Chromatische Phantasia* est la seule œuvre de Ligeti qui soit strictement dodécaphonique. Il n'adhérera jamais complètement par la suite aux règles strictes de cette technique de composition. L'œuvre est inédite et le manuscrit se trouve maintenant à Bâle (à la Fondation Sacher, Collection Nordwall). Elle sera jouée à plusieurs reprises en Suède (la création sera donnée par Eva Pataki en 1974) mais elle est malgré tout l'une des œuvres de Ligeti les moins connues. Pour ceux qui sont familiers avec *Musica Ricercata* ou avec les Études, cette musique ne provoquera aucune surprise : elle est marquée du même tempérament, modéré mais est extrêmement expressive.

Les *Trois Bagatelles* appartiennent à un petit groupe de « provocations et cérémoniaux musicaux » qui comprend également la « conférence silencieuse » sur l'avenir de la musique (*Über die Zukunft der Musik* qui causera un scandale à Alpbach en 1961) et le *Poème symphonique pour cent métronomes* (qui causera également un scandale, à Hilversum en 1962 cette fois). Bien qu'on ne puisse prétendre que cette œuvre fasse partie des œuvres les plus connues de Ligeti, elle est le résultat d'un contexte particulier. Karl-Erik Welin en assura la création à Wiesbaden et la joua à Stockholm à un public profondément déçu qui s'attendait à quelque chose de différent. Ligeti, qui n'assista pas aux concerts, fut content en

apprenant la réaction. L'œuvre, comme de juste, est une moquerie amicale adressée à John Cage et à sa pièce 4'33" pour piano totalement silencieuse. Il semble que Cage fut profondément blessé.

C'est avec l'œuvre pour orchestre *Apparitions* jouée dans le cadre du festival de la SIMC à Cologne, que Ligeti se fit connaître. La création d'*Atmosphères* à Donaueschingen en 1961 fit sensation au festival en montrant une manière de s'affranchir des principes rigides de l'école de Darmstadt. Entre 1962 et 1965, Ligeti révolutionna totalement le paysage musical des années 1960 avec la pièce pour orgue *Volumina* (pour Karl-Erik Welin [BIS-CD-509]), 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 aeterna* [BIS-CD-1090] et le *Concerto pour violoncelle* (toutes deux de 1966), *Lontano* pour orchestre (1967), *Continuum* pour clavecin [BIS-CD-53], le *second Quatuor à cordes* et les *Dix morceaux pour quintette à vents* [BIS-CD-662] (toutes de 1968), *Ramifications* pour deux orchestres à cordes (1967-69) et le *Concerto de chambre* pour 13 solistes (1970), Ligeti devint rapidement considéré, aux côtés de Lutoslawski comme le compositeur le plus important de la nouvelle musique 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, des mélodies et des 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 de Stockholm en 1978) est un résumé préliminaire mais bigarré.

Les trois pièces pour deux pianos écrites en 1976 – *Monument*, *Autoportrait avec Reich* et *Riley* (avec Chopin à l'arrière-plan) et *In zart fließender Bewegung* – anticipent son œuvre pour piano la plus importante, le

recueil d'*Études* qu'il commence à composer en 1985. À l'exception des pièces pour clavecin, *Hungarian Rock* et *Passacaglia ungherese* (datant toutes deux de 1978), Ligeti restera complètement silencieux pendant cinq ans jusqu'à son trio *Hommage à Brahms* (1982) qui devait à l'origine être un concerto pour cor. Suivront ensuite deux œuvres majeures pour chœur composées en 1983 : *Drei Phantasien sur un texte* de Hölderlin et *Magyar etűdők [Études hongroises]* sur un texte de Sándor Weöres, le *Concerto pour piano* (1985-88) et le *Concerto pour violon* (version définitive : 1991) en plus des six *Nonsense Madrigals* pour sextuor vocal à l'humour brillant (1988-93) et une importante *Sonate pour alto seul* (1991-94 [BIS-CD-1379/80]).

Harry Partch, avec ses instruments artisanaux et Conlon Nancarrow avec ses pianos mécaniques ont beaucoup influencé le développement ultérieur de Ligeti. Sans idées préconçues, il s'approchera de nouvelles formes d'expression musicale comme le gamelan indonésien dont l'échelle sonore diffère de la gamme diatonique occidentale. Il reprendra cette échelle pour les voix et les instruments qui permettent une certaine flexibilité dans les hauteurs de son. Un autre exemple est la polymétrie venant d'Afrique de l'Ouest – une autre culture musicale hautement développée qui diffère de celle d'Europe. Il nomme aussi une autre source d'inspiration : l'un de ses anciens élèves à Hambourg, Roberto Sierra, originaire de Puerto Rico.

Au moment de sa mort survenue en 2006, Ligeti était considéré comme l'un des plus grands compositeurs du 20<sup>e</sup> siècle. Sa musique pour piano est l'une de ses contributions majeures et permet à l'auditeur d'embrasser le cheminement unique de son développement, d'un jeune homme ancré dans la tradition d'un Bartók pour devenir l'un des créateurs musicaux les plus originaux du siècle.

[Adaptation d'un texte (1995) d'Ove Nordwall (1938-1998), qui est à l'origine du projet d'enregistrement original et qui travailla inégalement la plus grande partie de sa vie à la propagation de la musique de Ligeti.]

## Les Études pour piano

Les trois livres d'*Études* pour piano de György Ligeti explorent et étendent les possibilités de l'instrument et de l'interprète comme très peu d'œuvres de la littérature musicale contemporaine. Ce qui me frappa le plus à l'audition du premier livre d'*Études* au début des années 1990 fut, malgré sa complexité, l'immédiateté de la musique, ainsi que la sensibilité avec laquelle de nouvelles idées étaient utilisées à des fins musicales et poétiques. Plus de dix ans plus tard, il est clair que ce cycle de dix-huit études appartient aux œuvres-phares pour piano de la fin du 20<sup>e</sup> siècle. Le présent enregistrement nous fait entendre toutes les *Études*, notamment la première version écartée par le compositeur de la onzième, *L'arrache-cœur*, une pièce hautement intéressante. L'un des traits compositionnels frappant du cycle est le recours hautement inventif à des structures polyrythmiques. Le texte suivant décrit quelques traits caractéristiques de chacune des études en privilégiant la structure rythmique.

### Premier livre

**1. Désordre.** Dans cette première étude du cycle, la main droite joue exclusivement sur les touches blanches tandis que la main gauche ne joue que sur les noires. D'un point de vue harmonique, cela contribue à donner à la pièce un ton monotone bien particulier : toute l'étude se déroule dans une même couleur harmonique de base. Le matériau mélodique consiste en un seul thème qui peut faire penser à une mélodie folklorique hongroise, sans cesse répétée avec des variantes diatoniques à la main droite et dans une variante pentatonique plus longue à la main gauche. Les mélodies sont accentuées sur un fond de croches rapides et égales dans la nuance *piano*.

La simplicité de la mélodie et de l'harmonie dans *Désordre* fait contraste avec la structure rythmique hautement complexe de la pièce. Au début, les deux mains jouent la mélodie de manière synchrone. À la quatrième mesure cependant, la valeur d'une croche disparaît à la main droite. Ainsi, à partir de ce point, la mélodie à la main gauche retarde par rapport à celle de la main droite. Dans la première partie de l'étude, des raccourcisse-



ments semblables se produisant d'abord à la main droite seulement, puis aux deux mains entraînent un retard croissant des phrases entre les deux 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 alors la 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 emmènent l'arrière-plan à acquérir une importance rythmique de plus en plus grande et 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 survenant tout au long de l'œuvre sont basés sur des quintes à vide, les associant aux cordes à vide des instruments à cordes. La pièce commence par des notes de valeur égale qui s'écourent doucement regroupées de différentes manières et accentuées aux deux mains. Des valeurs de notes plus courtes sont ensuite introduites, provoquant un jeu polyrythmique animé aux deux mains.

**3. Touches bloquées.** Une technique de jeu très particulière est utilisée dans la troisième étude : alors 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 enfoncées. Des configurations rythmiques complexes qui peuvent être réalisées comme automatiquement sont ainsi créées, contribuant à donner à la musique un caractère mécanique inhumain. La pièce est de forme tripartite et la brève section du milieu présente un caractère quelque peu lisztien avec ses violents et impétueux passages en octaves.

**4. Fanfares.** Une *ostinato* immuable de huit notes accentuées irrégulièrement en 3+2+3, constitue l'arrière-fond musical de *Fanfares*. En opposition avec cette figure, des

mélodies de fanfares – la plupart du temps à deux voix – sont jouées dans différents registres. Tout d'abord, des notes de la mélodie coïncident avec des notes accentuées de l'*ostinato*. Les accents de la mélodie deviennent pourtant rapidement en décalage rythmique par rapport aux accents de l'*ostinato*. Des fanfares asymétriques apparaissent sous diverses formes rythmiques continuellement changeantes. Des différences extrêmes dans les nuances avec des changements abrupts et enjoints sont utilisés pour créer une illusion de distance et de proximité. Le résultat final est une musique polymétrique confondante en perpétuel changement qui partage plusieurs traits avec Bartók et la musique folklorique des Balkans.

**5. Arc-en-ciel.** La cinquième étude, *Arc-en-ciel*, est une pièce lente rappelant une ballade de jazz. Elle est à six temps articulés différemment d'une main à l'autre. Une simple structure d'hémiole est d'abord utilisée (3 x 2 temps à la main droite contre 2 x 3 à la gauche) mais la longueur des phrases à la main droite est par la suite variée avec liberté.

**6. Automne à Varsovie.** La dernière étude du premier livre est aussi, d'une certaine façon la plus rythmiquement développée. Dans *Automne à Varsovie*, des motifs mélodiques apparaissent non seulement dans deux ou trois mais parfois dans quatre couches métriques différentes en superposition. Le thème principal de la pièce est un « motif de lamento » descendant expressif. Au début de la pièce, ce thème est présenté comme une mélodie en solo opposée à des groupes de doubles croches égales. La pièce est par la suite bâtie de manière fuguée mais les voix ont des métriques différentes et donnent ainsi l'impression de se mouvoir dans des tempi différents quoique strictement coordonnées. La complexité rythmique augmente vers la fin de la pièce jusqu'à ce que finalement la musique s'écroule finalement complètement dans une surprenante coda. Une gamme chromatique descendante *forte-fortissimo* termine abruptement « wie abgerissen » [comme dans un déchirement] la sixième étude et, avec elle, le premier Livre.

## Second livre

7. **Galamb borong.** Comme dans *Désordre*, chaque main ici n'utilise qu'un nombre restreint de notes issues des douze sons du système tempéré. Dans *Galamb borong*, la main droite se limite à la gamme par tons composée de do dièse-ré dièse-fa-sol-la-si tandis que la main gauche utilise seulement la gamme par tons complémentaire do-ré-mi-fa dièse-sol dièse-la dièse. Ainsi, les deux mains couvrent l'ensemble des douze notes de la gamme chromatique. L'harmonie de *Galamb borong* ainsi que le titre ont été inventés pour créer, selon les mots de Ligeti, une sonorité de « pseudo-gamelan » avec un titre correspondant en « pseudo-balinais ». Du point de vue rythmique, des accents irréguliers dans un déroulement non-métrique de notes rapides sont utilisés pour créer une riche toile polyrythmique et polymétrique de motifs mélodiques.

8. **Fém.** (Mot hongrois signifiant métal). Cette étude se base harmoniquement sur des accords de quintes à vide, comme pour la seconde étude du premier Livre. Le caractère musical des deux pièces est cependant entièrement différent. Dans *Fém*, les deux mains jouent de courts fragments mélodiques de longueurs variables, irréguliers et asymétriquement groupés pour créer une structure polyrythmique animée variant constamment. L'accentuation est *ad libitum* et, comme dans *Arc-en-ciel*, on y entend des échos jazzy. Au début, les fragments mélodiques sont groupés en « phrases rythmiques » de grandes dimension répétées régulièrement et de différentes longueurs à chaque main (18 temps à la main droite, 16 à la gauche). Puis, des fragments individuels deviennent plus longs et le groupement, moins régulier. Après un sommet dans le registre le plus élevé, la pièce revient sur elle-même et se termine dans une coda *pianissimo*.

9. **Vertige.** Les blocs constitutifs musicaux de *Vertige* sont des gammes chromatiques descendantes de longueurs variées, renvoyant cette fois-ci à la troisième étude chromatique du premier livre. Des fragments individuels de gammes entrent comme des vagues à différents moments dans le flot des notes. Ainsi, la structure verticale

de la pièce dépend de la configuration des gammes : alors que les débuts des gammes deviennent de plus en plus fréquents, le flot d'accords devient de plus en plus dense et complexe. L'irrégularité de la distance temporelle entre les entrées contribue fortement au caractère fascinant et littéralement vertigineux de la pièce qui est l'une des compositions les plus originales de Ligeti et également l'une de ses favorites parmi son œuvre. *Vertige* a été inspiré par l'illusion acoustique de Shepherd où la composante de la hauteur d'une note est graduellement modifiée de manière subtile pour donner l'impression d'un *glissando* perpétuel. Ainsi, il s'agit aussi – peut-être – d'un parent tardif et lointain *prestissimo* de la fugue de *Musica Ricercata* qui utilise également la gamme chromatique pour créer l'effet d'un mouvement tombant infini. *Vertige* se termine avec plusieurs mesures muettes pour arriver au nombre total de 144 mesures (12 x 12). Assurément une blague « ligetienne » sur cette célébration du chromatisme.

10. **Der Zauberlehrling** (L'apprenti sorcier). Le début de la dixième Étude renvoie immédiatement à la pièce pour clavecin de Ligeti de 1968, *Continuum*, ainsi qu'à la musique de compositeurs minimalistes tels Steve Reich à qui Ligeti rend hommage dans la seconde des *Trois pièces* pour deux pianos. De rapides figures *staccato* changeant graduellement provoquent une impression acoustique d'un dynamique « nuage » électrique fait de sons. À cause des répétitions des figures mélodiques, certaines notes réapparaissent à différents intervalles, créant une sorte de rythme illusoire, une technique qu'il utilisa aussi dans son *Continuum*. Plus tard dans la pièce, des accents dispersés de manière irrégulière sont utilisés dans une variété de manières afin de créer un feu d'artifice polyrythmique à grand effet.

11. **En suspens** constitue un pendant à *Arc-en-ciel* du premier livre avec son ambiance générale délicatement impressionniste et son ton quelque peu jazzy, ainsi qu'avec sa structure rythmique. La main droite compte six temps par mesure alors que la main gauche en a quatre mais les longueurs de phrase et les accents irréguliers aux

deux mains font place à un jeu riche à la polyrythmie flexible.

**12. Entrelacs.** Avec la douzième étude, l'emploi de plusieurs strates métriques superposées atteint un sommet intéressant. Alors que dans les autres études, les voix différentes sont habituellement arrangées de façon à ce que les mélodies et le dialogue entre elles puissent être nettement perçus, dans *Entrelacs* en revanche, de nouvelles voix continuent d'entrer dans le même registre de sorte qu'on compte parfois jusqu'à sept couches à la métrique différente qui coexistent ! Le résultat acoustique est une transition diatonique d'une structure polymétrique relativement simple vers une toile sonore si compliquée que la plupart des fils individuels peuvent à peine être distingués.

**13. L'escalier du diable.** Les six premières études de ce livre sont des parentes évidentes de leurs études correspondantes du premier livre. Ligeti a cependant décidé de donner au second livre une fin dramatique en ajoutant deux études supplémentaires. Le premier motif principal de cette étude de grande dimension est un mouvement chromatiquement ascendant, à la rythmique asymétrique. Dès la première partie de la pièce, ce motif est développé, par exemple au moyen de techniques polymétriques. Des mouvements inquiétants de croches, parfois déplacés rythmiquement entre les mains, s'élèvent graduellement, dans la nuance *pianissimo* et dans le registre le plus grave vers de violents sommets dans l'aigu avant de repartir des profondeurs. Finalement, les mouvements ascendants parviennent aux 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. On entend ici un second motif principal formé d'accords rappelant des cloches. Des structures polymétriques sont utilisées pour donner une impression de cloches différentes sonnant librement 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 pen-

dant que des cloches graves font entendre un triton diabolique dans le registre le plus grave.

**14. Coloana infinită** est une représentation musicale d'une sculpture de Brancusi portant le même nom. Elle constitue une conclusion violente au second livre d'Études. Les deux mains jouent des cascades ascendantes d'accords maintenus dans la nuance *forte possibile*. Comme dans *Vertige*, une nouvelle « phrase » commence avant que la précédente ait atteint sa note la plus aiguë, donnant l'impression d'un mouvement frénétique continu vers le haut. Lorsque finalement le cours turbulent des notes atteint le registre aigu du piano, la musique s'arrête soudainement, aussi abruptement qu'elle avait commencé.

### Troisième livre

**15. White on White.** La beauté sereine et simple du délicat canon qui ouvre *White on White* établit un contraste presque choquant avec le chaos tumultueux qui concluait le second Livre. La première section, tranquille, cite Schumann mais semble, du point de vue de l'esprit, plus près de certaines œuvres tardives de Bartók. Cette étude donne le ton au troisième livre qui, d'une manière générale, se caractérise par un ton plus serein, détaché et introspectif et où les complexités du premier et du second livre sont simplifiées plutôt que développées. Il est significatif de noter que Ligeti retourne à la vieille forme du canon dans trois des études du troisième livre, en plus de l'introduction à l'étude 15. Cette introduction est suivie d'une section rapide tourbillonnante et extatique. L'étude ne fait appel qu'aux touches blanches du piano, à l'exception de la tout fin où des touches noires « étrangères » sont utilisées pour donner l'effet d'une « destruction du diatonisme ».

**16. Pour Irina** présente des similarités formelles avec *White on White*. La pièce débute par un *Andante* qui utilise six notes issues de la gamme en si bémol mineur sans toutefois provoquer un sentiment tonal. Dans les sections suivantes, des notes à la durée de plus en plus courte sont utilisées alors que de nouvelles notes et des

accentuations rythmiques sont introduites jusqu'à ce que la musique parvienne à un *Vivacissimo* immatériel qui se termine sur un accord de mi majeur dans le registre le plus aigu du piano.

17. **À bout de souffle** est une pièce frénétique dans laquelle des motifs – semblables à des vortex – accentués de longueurs irrégulières sont décalés d'une seule note entre les mains. On connaît par les autres œuvres de Ligeti les idées rythmiques de base de l'étude et l'atmosphère claustrophobique. Il faut mentionner toutefois que la polyphonie à deux voix n'a jamais la possibilité de se développer et de proliférer comme dans les études précédentes de grande dimension. Ligeti emploie plutôt tout au long de la pièce une structure canonique à deux voix à l'exception d'un court intermezzo où la main droite joue une mélodie lente basée sur le motif principale de la pièce par-dessus des figures murmurantes à la main gauche. La musique se termine abruptement avec cinq accords lents, méditatifs et joués *pianissimo*, prenant le contre-pied de la structure « lent-vif » des deux premières études du troisième livre.

18. **Canon** est la dernière des Études et l'une des toutes dernières œuvres de Ligeti. Il s'agit en fait d'un canon bref entre les deux mains devant être joué deux fois, la première fois *vivace* et la seconde fois, *presto impossibile*. Puis, comme dans la dix-septième étude, les roues d'engrenage musicales s'arrêtent subitement comme si elles avaient perdu toute leur énergie et leur momentum. La pièce, et avec elle, l'ensemble du cycle des études, se termine non pas par un orage polyrythmique mais par un canon en accord, comme venant d'un autre monde, plein de tendresse, de souvenirs et de résignation.

Nous avons choisi de terminer l'enregistrement intégral des *Études* avec *L'arrache-cœur* composé en 1994 qui, comme précédemment mentionné, une première version écartée de la onzième étude. D'un point de vue stylistique, cette pièce reflète l'admiration profonde de Ligeti pour son dédicataire, György Kurtág. Dans sa simplicité dénudée, en majeure partie homophonique, elle se distingue des autres études et pourrait être considérée comme

une prémonition du troisième livre, frissonnante dans son alternance entre beauté éthérée et brutalité impitoyable.

## Pièces de jeunesse et *Musica Ricercata*

Le second disque débute par la première discographique des *Quatres pièces pour piano* composées en 1941, des bagatelles de jeunesse qui ont un intérêt historique certain puisqu'elles font partie des plus anciennes pièces conservées de Ligeti. Ces pièces ont été dédiées, trente ans plus tard, à Ove Nordvall.

Les petites pièces pour piano à quatre mains de Ligeti furent toutes composées entre 1942 et 1950 alors que le compositeur était encore étudiant en Hongrie. De fortes influences de Bartók et de la musique folklorique hongroise traditionnelle sont perceptibles dans la majeure partie de cette musique. *Marche* et le bref *Allegro* datent de 1942 et 1943 alors que Ligeti étudiait au conservatoire à Kolozsvár. L'*Étude polyphonique* polytonale de 1943 constitue un exemple hâtif et pas très sérieux de la fascination de Ligeti pour les superpositions de structures métriques de longueurs différentes. Chacune des quatre parties répète avec entêtement son propre petit motif mélodique dans sa propre tonalité. Les quatre motifs ont des longueurs différentes (respectivement 6, 5, 4 et 3 mesures) de façon à ce que les parties aient une action réciproque comme des roues dentées reliées entre elles et de grandeurs différentes. Le mécanisme s'arrête abruptement et résolument avec un accord *sforzato* polytonal. La *Sonatine* et les *Trois danses nuptiales* datent de 1950, l'année où Ligeti commença à enseigner à l'Académie Liszt. Le matériau thématique du premier mouvement de la *Sonatine* est utilisé dans le troisième mouvement de *Musica Ricercata*.

*Musica Ricercata* date des années 1951-53. Quoique l'œuvre affiche encore de forts éléments traditionnels, la pièce renferme plusieurs idées remarquablement originales et caractéristiques de Ligeti qui démontrent l'engagement du compositeur dans la quête d'un langage personnel et font de cette pièce l'une des œuvres majeures de la période hongroise de Ligeti. En 1968, Ligeti écrivit au

sujet de cette composition du début des années 50 : « J'ai considéré toute la musique que je connaissais et aimais déjà comme non significative, comme invalide même. Je me suis demandé : qu'est-ce que je peux faire avec une seule note ? Qu'est-ce que je peux faire avec son octave ? Qu'est-ce que je peux faire avec un intervalle ? Avec deux intervalles ? » Cette méthode radicalement « cartésienne » est presque reflétée littéralement dans la forme même de *Musica Ricarcata*. Le premier mouvement n'utilise que des notes d'une seule hauteur, la, jusqu'à la dernière note qui est un ré. Le second mouvement comprend trois hauteurs, le troisième quatre et ainsi de suite jusqu'au onzième mouvement final, un *ricercare*, où les douze notes de la gamme chromatique sont toutes utilisées de manière quasi-dodécaphonique.

Le long *stringendo* cauchemardesque du premier mouvement révèle la fascination première de Ligeti pour le processus inévitable et presque mécanique de contraction rythmique. Le mouvement est typique de Ligeti dans son curieux mélange de gravité et d'auto-parodie badine. Le troisième mouvement, capricieux, repose sur un matériau tiré du premier mouvement de la *Sonatine* pour piano à quatre mains (voir plus haut). La pièce a aussi été transcrite pour quintette à vents et constitue la première des *Six Bagatelles* pour instruments à vent alors que toutes les six sont des arrangements de mouvements de *Musica Ricercata*. L'affection de Ligeti pour l'orgue de Barbarie s'entend dans la valse bizarre du quatrième mouvement. Le septième mouvement est l'une des premières expériences significatives avec une structure résolument polytemporelle devant être exécutée par un seul instrumentiste. La main gauche joue un *ostinato* stable et rapide de sept notes alors que la main droite lui oppose une ligne mélodique lente et libre répétée dans différentes variations. Les deux mains jouent dans des tempi différents, entièrement non-coordonnés. Le neuvième mouvement est un *Adagio* à la mémoire de Béla Bartók. Le son de cloches de la section intermédiaire semble réapparaître, plusieurs années plus tard, et diaboliquement transformé, dans la treizième étude pour piano, *L'escalier du diable*. Le thème du *ricercare* ter-

minal, écrit originalement pour orgue, rappelle Frescobaldi à qui le mouvement rend hommage. Des lignes chromatiques descendantes sont adroitement utilisées comme contre-sujets pour créer l'effet presque hypnotique d'un mouvement descendant continu. Plusieurs années plus tard, Ligeti devait explorer un effet semblable dans *tempo prestissimo* dans sa neuvième étude pour piano, *Vertige*. Après une strette dense, la coda réfléchie du *ricercare* termine le cycle comme il avait commencé, sur le la, à l'unisson.

### Trois Pièces pour deux pianos

Après être passé à l'ouest en 1956, alors qu'il entra en contact avec le mouvement sériel et toute l'avant-garde de l'Europe de l'ouest, Ligeti fut libre de rechercher un style davantage personnel et radical. Le développement de ce nouveau et célèbre « style ligetien » à la fin des années 1950 et au début des années 1960, avec par exemple les pièces pour orchestre comme *Apparitions*, *Atmosphères* et *Fontana*, lui permit de percer sur la scène internationale. La musique qu'il composa durant ces années est caractérisée par l'emploi de textures « micropolyphonales » extrêmement denses faites de différents timbres et différentes densités où les sons internes, les intervalles et les structures rythmiques sont imperceptibles.

Plus tard durant les années 1960 et au début des années 1970, on put remarquer un changement graduel dans le style de Ligeti. Les toiles micropolyphonales denses des jeunes années 1960 sont utilisées avec plus de parcimonie et les structures polyphoniques deviennent plus transparentes. Parmi les autres caractéristiques de cette évolution, mentionnons le retour d'éléments harmoniques et mélodiques plus traditionnels – parfois avec des traits folkloriques hongrois, rappelant les premières œuvres de Ligeti en Hongrie – et la continuation des expériences avec des processus polyrythmiques complexes des pièces antérieures telles que *Continuum*, *Couleur* et *Poème symphonique* pour cent métronomes.

L'expérimentation rythmique est un trait particulièrement frappant des *Trois Pièces* pour deux pianos de 1976. Ces pièces renferment les embryons de plusieurs

idées qui devaient ensuite être pleinement explorées dans les études pour piano seul. Les *Trois pièces* – en particulier les deux premières – sont peut-être aussi les œuvres de Ligeti qui montrent la parenté la plus étroite avec le minimalisme américain. La première pièce, *Monument*, est entièrement polyrythmique avec quatre battues au piano I contre trois au piano II. Les accords accentués *fortissimo* martelés sur un la à l'unisson au début de la pièce font penser au premier mouvement de *Musica Ricercare* et à la *Fantaisie chromatique* de 1956. Avec sa transformation graduelle d'une configuration rythmique répétée par l'addition successive de nouveaux éléments musicaux aux durées plus courtes et aux nuances plus douces – créant une illusion de plusieurs couches rythmiques superposées – le début de la pièce est aussi clairement relié aux œuvres de la première manière de Steve Reich.

La seconde pièce, qui porte le long titre d'*Autoportrait avec Reich et Riley (avec Chopin à l'arrière-plan)* utilise la même technique des « touches bloquées » que dans la troisième étude pour piano. Dans la première section de la pièce, de petites transformations de simples motifs musicaux et de changements de phases répétés entre les deux pianos servent à créer une sorte de moiré acoustique en changement continu. La seconde section de la pièce utilise des techniques de canon et d'imitations en écho entre les mouvements. La troisième section, enfin, est une étonnante paraphrase du célèbre mouvement final de la *seconde Sonate pour piano* de Chopin qui émerge soudainement tout naturellement du matériel précédent et disparaît dans les ténèbres du registre grave du piano dans une fin typique de Ligeti. Cette allusion réussie porte témoignage à l'esprit d'invention de Ligeti et aux qualités radicales remarquables du mouvement de la sonate de Chopin.

La dernière des trois pièces, *In zart fließender Bewegung*, a été décrite par Ligeti comme une « version « liquéfiée » de *Monument* ». Des accents irrégulièrement distribués sur un fond coulant de douces notes rapides créent un premier plan polymétrique complexe. Une écriture semblable pour le piano apparaîtra plus tard dans les études pour piano, en particulier dans la

sixième, *Automne à Varsovie*, et dans la douzième, *Entrelacs*. Le tempo et les nuances de la pièce augmentent au fur et à mesure que la musique rejoint les registres extrêmes des pianos. Dans le *stringendo* suivant, les structures rythmiques deviennent plus simples et les accents à l'unisson résonnent entre les instruments. Un sommet violent dans les registres très aigu et très grave des deux pianos est suivi d'une simple coda de style choral qui termine la pièce d'une manière assez semblable à celle de la huitième étude pour piano, *Fém*.

© Fredrik Ullén 1996, 1998 et 2006

**Fredrik Ullén** est né en 1968 à Västerås en Suède. Ullén se produit comme soliste tant dans la littérature contemporaine que classique et romantique dans le cadre de nombreux festivals de musique internationale et il est salué chaleureusement par la critique : (« une incroyable présente pianistique », *Schleswig-Holsteinische Landeszeitung*, 2001 ; « spectaculaire », *New York Times*, 2001 ; « précision, endurance et imagination étonnantes », *Boston Globe*, 2002). En constatant développement, le vaste répertoire d'Ullén renferme plusieurs des œuvres les plus complexes et exigeantes de la littérature pour piano dont l'intégrale des études pour piano de Ligeti, les *Spezialstudien* de Reger et la musique de Sorabji. Il s'intéresse particulièrement aux programmes créatifs reliés à la littérature nouvelle et traditionnelle. Tous l'objet de l'enthousiasme des critiques de réputation internationale, ses enregistrements chez BIS reçoivent un nombre impressionnant de prix prestigieux et de distinctions parmi lesquels le Diapason d'or, CHOC de *Le Monde de la Musique*, Stern des Monats (*FonoForum*), Recommandé (*Répertoire*) et Recomendado (*CD Compact*). En plus de ses collaborations avec d'autres formes d'art dont la danse, Ullén joue régulièrement avec le percussionniste Jonny Axelson et la violoncelliste Judit Csatószegi. Ullén donne des séminaires et des classes de maître à plusieurs académies et écoles de musique aux Etats-Unis, en Suède, en Finlande, en Norvège, en Hongrie et au Danemark.

This recording project was conceived together with Ove Nordvall (1938-1998), and completed in memory of him.  
*Fredrik Ullén*

**DDD**

RECORDING DATA

**Études, Books I & II; Invention; Due Capricci; Trois Bagatelles; Chromatische Phantasie**

Recorded in January 1996 at Studio 2 of the Swedish Broadcasting Corporation, Stockholm, Sweden

Recording producer & digital editing: Robert von Bahr

Sound engineer: Jens Braun

Recording equipment: Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-20 DAT recorder; STAX headphones

Piano technician: Jonas Asp

**Musica Ricercata; Sonatina; Induló; Polyphonic Étude; Three Wedding Dances; Allegro; Three Pieces for Two Pianos; Études Nos. 15 & 16**

Recorded in July 1998 at Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Sweden

Recording producer, sound engineer & digital editing: Uli Schneider

Recording equipment: Neumann microphones; Studer D19 MIC AD microphone preamp and 2obit A/D converter;

Yamaha O3D digital mixer; GENEX GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Piano technician: Östen Häggmark

**Études Nos. 17 & 18; L'arrache-cœur; Four Early Piano Pieces (Basso Ostinato)**

Recorded in June 2004 at Västerås Concert Hall, Sweden

Recording producer, sound engineer & digital editing: Thore Brinkmann

Recording equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;

Sequoia Workstation; B&W Nautilus 80z loudspeakers; STAX headphones

Piano technician: Lajos Toró

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: after a text © Ove Nordvall 1995 & © Fredrik Ullén 1996, 1998 & 2006

Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph of György Ligeti: © Peter Andersen 1989, by kind permission of Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

Photograph of Fredrik Ullén: © Mats Bäcker

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

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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1683/84 © & © 2006, BIS Records AB, Åkersberga



BIS-CD-1683/84