



LIGETI

PIANO CONCERTO · CELLO CONCERTO
CHAMBER CONCERTO · MELODIEN

BIT20 ENSEMBLE / BALDUR BRÖNNIMANN
JONAS AHONEN piano
CHRISTIAN POLTÉRA cello

LIGETI, GYÖRGY (1923–2006)

CELLO CONCERTO (1966) *(Edition Peters)* 16'00

[1] I. $\text{♩} = 40$ 7'00

[2] II. (Lo stesso tempo) 9'00

CHRISTIAN POLTÉRA *cello*

CHAMBER CONCERTO FOR 13 INSTRUMENTS 18'24
(1969–70) *(Schott)*

[3] I. *Corrente (Fließend)* 4'53

[4] II. *Calmo, sostenuto* 5'52

[5] III. *Movimento preciso e meccanico* 3'49

[6] IV. *Presto* 3'35

[7] MELODIEN for orchestra (1971) *(Schott)* 12'32

PIANO CONCERTO (1985–88) *(Schott)*

23'26

8 I. *Vivace molto ritmico e preciso* – *attacca subito:* 3'59

9 II. *Lento e deserto* 6'39

10 III. *Vivace cantabile* 4'13

11 IV. *Allegro risoluto, molto ritmico* – *attacca subito:* 5'18

12 V. *Presto luminoso, fluido, costante, sempre molto ritmico* 3'10

JOONAS AHONEN *piano*

TT: 71'30

BIT20 ENSEMBLE

BALDUR BRÖNNIMANN *conductor*

INSTRUMENTARIUM

Cello: Antonio Stradivarius, Cremona 1711, 'Mara'

Grand Piano: Steinway D



‘Melody’ and ‘Concerto’ are terms that have long histories in writing about music. For a composer as conscious of, and sometime impatient of, the weight of multiple traditions as **György Ligeti** (1923–2006), using either term in a work’s title signalled a way of asserting a fundamental paradox to which his music gave the richest contexts: traditions must be acknowledged, but also – as far as possible – superseded.

Such perspectives were doubly significant for a composer who, in his early *Concerto Românesc* (1951), written in Communist Hungary, had shown that the buoyant rhythmic continuity of the baroque concerto grosso was a safer model for politically-correct contemporary music than the flamboyant individualism of romantic virtuosity. Long after he had moved to the non-Communist West, Ligeti described the *Concerto Românesc* as ‘his last compromise’, and although stylistically conservative it has plenty of the sheer exuberance that would remain a vital component of the more radical concertos of his modernist maturity.

Based in Germany after 1956, Ligeti revelled in the freedom to experiment – with electronic techniques, as well as with the rich, dense textures and volatile rhythmic patterns that might not have belonged with the elaborate serial procedures valued by some of the Western avant-garde, but which were no less forthright in their rejection of folkly neo-classicism. Titles like *Apparitions* and *Atmosphères* set the scene for an aesthetic attitude that resisted abstraction, embracing the pictorial and the poetic while also finding room for the comic and the frankly bizarre. What would eventually turn into a fascination with Lewis Carroll and the upside-down world of Alice’s wonderland had its roots in Ligeti’s traumatic wartime experiences. As he said, ‘anyone who has been through horrifying experiences is not likely to create terrifying works of art in all seriousness’ but to adopt a stance in which ‘what is serious is at the same time comical and the comical is terrifying’. What better musical form for the demonstration of such polarities than the good old-fashioned concerto?

The **Cello Concerto** (1966) is Ligeti's most radical contribution to the genre, in the sense that the soloist seems to aspire to silence – even to absence – on the principle that the best way to shape the unfolding musical design is to contribute sparingly, tentatively, thereby creating a mutual dependency between individual and collective that would be impossible if the soloist *were* literally silent or absent. By only very gradually allowing the first sustained note of the first movement to become fully audible, composer and soloist gradually draw the other players into the music's febrile web of sound. In the second movement there are moments where the orchestra, especially the brass, have exasperated outbursts as if in frustration at the soloist's failure to sustain the expected virtuosity. The joke is that the orchestral players need virtuosity themselves to project their intricate dialogues with the solo cello – dialogues which contribute greatly to this concerto's impressive musical content. And at the end, as coruscating interplay ceases, the soloist – now truly alone – sinks into a 'whispering cadenza' that quickly returns the music to silence.

The principle of a concerto as something shared, collective, not simply polarised between the one and the many, continued to appeal to Ligeti, with his love of weaving diverse polyphonic lines into musical fabrics that radiate a multiplicity of harmonic colours. Coming three years or so after the Cello Concerto, the **Chamber Concerto for 13 instruments** (1969–70) dazzles because, this time, all the players are unmistakably present, all essential to the design and character of the whole. The composer likened the effect of the first movement to 'the surface of a stretch of water, where everything takes place below the surface'. This image from the world of nature suggests the opposite of the proliferating mechanisms that are often evoked in connection with Ligeti's music. Yet it is clear from the beginning that the water in question is in motion, not still, and the music's embrace of fluidity – the initial marking is *dolce, espressivo* – creates a less hectic, aggressive emphasis than that found in the Cello Concerto. This makes the Chamber Concerto's moves

into more agitated episodes, with hard-edged explosions like the brief outburst for the woodwind (marked *feroce*) just before the end, all the more effective. Even if some sort of mimicking of the sights and sounds of the natural world is involved, the well-balanced sequence of four short movements also brings to mind a dramatic, even operatic scenario that implies a human presence. Nothing is more telling in this respect than the understated calm at the end of the second movement, inflected by poignantly lyrical phrases in flute and clarinet, which yields immediately to the agitated reiterations of the increasingly disturbed third movement. This tendency to move directly from the mysterious to the macabre has a well-nigh theatrical vividness, so it is appropriate that Ligeti's only opera should have been called *Le Grand Macabre*.

Melodien (1971) can be performed by just sixteen players if, as Ligeti allows, there is only one string player per part. Written immediately after the Chamber Concerto, it has similar preoccupations – it could even be thought of as ‘Chamber Concerto No. 2’ – while taking a further step along the way towards the more differentiated harmonic character that distinguishes Ligeti's later style. His note in the score speaks of three superimposed ‘planes’: a ‘foreground’ consisting of melodies and shorter melodic patterns; a ‘middleground’ consisting of ostinato-like figurations; and a ‘background’ consisting of long sustained tones. The drama of *Melodien* arises from the ways in which these layers, or levels, converge and diverge, with beguiling lucidity and presence – and not excluding touches of humour, as when the tuba is highlighted apparently trying to turn itself into a much more agile instrument than it can comfortably be.

In 1985 Ligeti began to compose the series of 18 Studies for piano that would occupy him intermittently until 2001, and provide the definitive musical demonstration of his intensely personal perspective on the confrontation between the forces of nature and the products of technology that defines something essential about

modern life. The most immediate stimulus for this enterprise was the set of 51 Studies for Player Piano by the American composer Conlon Nancarrow, and it was only when his own set of studies was launched that Ligeti was able to make satisfactory progress with the **Piano Concerto** that he had begun five years before. What finally seems to have made that progress possible was the simple strategy of beginning the concerto with very similar music to that of the first study, whose title – ‘Disorder’ – signals not so much a representation of chaos as a hair-raising roller-coaster ride radiating the special euphoria that arises when live performers know that disaster could strike at any moment. The manic exuberance of Ligeti’s music is not simply fuelled by the quixotic determination to make a real, living pianist sound like Nancarrow’s mechanical keyboard. Ligeti – like the minimalist Steve Reich – had also been fascinated by aspects of African rhythm, and by the cyclically repeating spirals of fractal mathematics – yet more ways of linking the natural to the constructed.

The concerto Ligeti eventually completed in 1988 comprised five movements. The first had been well described by the Ligeti specialist Richard Steinitz as ‘a dazzling collage of simultaneous yet separate routines’ – a ‘mercurial kaleidoscope... founded on instability’. The second movement stands in opposition, as its *Lento e deserto* marking indicates, but there are elements of interdependency as well as opposition; the music even seems to reference the radical disruptions of the Cello Concerto. As for the flowing *Vivace cantabile* of the third movement: although it presents a very different kind of motion to that of the *Lento*, the *Vivace* too turns out to be underpinned by the second movement’s more melancholy spirit.

As Richard Steinitz suggests, the piano concerto presents ‘an alternation between the flowing and the fragmentary, continuity and discontinuity’, and the fourth movement is the most fragmentary of all. Ligeti himself described its fractal dimension – ‘reiterating the same formula, the same succession always in different shapes’

– but the music disconcertingly counters the similarities with its broken phraseology and increasingly fierce expression. Only in the freshly flowing, luminously scored finale is something of the concerto’s initial euphoria restored, though it seems right for this joyful jam-session to end poised on an up-beat, as if unsure whether the ending should be positive or negative. The twin deities of Hungarian piano music before Ligeti – Liszt and Bartók – would both surely have relished the refinement, flamboyance and questing musical substance from which this remarkable concerto is built.

© *Arnold Whittall* 2016

Christian Poltéra was a pupil of Nancy Chumachenco, Boris Pergamenschikow and Heinrich Schiff. Between 2004 and 2006 he was a member of the prestigious New Generation Artists’ scheme of BBC Radio 3 in London and in 2004 received the Borletti-Buitoni Award. As a soloist he gives concerts with numerous renowned orchestras and conductors. He is also a passionate chamber musician, working with many distinguished fellow artists, and is a frequent guest at various illustrious festivals. Christian Poltéra’s internationally acclaimed discography includes numerous releases on BIS and reflects his wide range of concerto and chamber music repertoire. He plays on the famous ‘Mara’ cello built by Stradivarius in 1711.

www.christianpoltera.com

The Finnish pianist **Joonas Ahonen** has received critical acclaim both as a performer of Ligeti’s music and as a Beethoven interpreter on historical pianos. He has appeared with renowned orchestras and ensembles such as the Finnish Radio Symphony Orchestra, Tapiola Sinfonietta, Avanti!, Ictus and Klangforum Wien, of which he has been a member since 2011. Recent highlights include appearances at

the Wiener Konzerthaus, Teatro Colón in Buenos Aires and in the Elbphilharmonie concert series in Hamburg. A dedicated chamber musician, his regular collaborators include the violinist Pekka Kuusisto, the cellist Timo-Veikko Valve and the soprano Agata Zubel, and he has performed at the West Cork Chamber Music and Davos Festivals. Joonas Ahonen studied at the Sibelius Academy in Helsinki with Tuija Hakkila and Liisa Pohjola.

www.joonasahonen.com

The **BIT20 Ensemble** performs a wide range of contemporary music, initiating new works and pioneering projects but also upholding the musical traditions that have developed within the field. Questioning and rethinking the accustomed concert format, the ensemble has as its goal to make contemporary music accessible to audiences of all ages and backgrounds. BIT20 embraces a diversity of artistic tendencies and creative impulses, and collaborates with institutions and festivals as well as with individual performers, on the local, national and international level. Based in Bergen in Norway, the ensemble assumes a particular responsibility for the development of Norwegian music, and has commissioned and premièred more than 100 works, besides appearing on numerous recordings. In addition it maintains extensive activities aimed at children and young people.

<http://bit20.no>

The Swiss conductor **Baldur Brönnimann** became the principal conductor of the Orquestra Sinfônica do Porto Casa da Música in 2015, following a long-standing relationship with the orchestra, and in 2016 took up the post of principal conductor of the Basel Sinfonietta. From 2011 until 2015 he was artistic director of the BIT20 Ensemble. Brönnimann works closely with composers such as John Adams, Kaija Saariaho, Harrison Birtwistle, Unsuk Chin and Thomas Adès, and with orchestras

such as the Oslo Philharmonic Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Copenhagen Philharmonic Orchestra, Helsinki Philharmonic Orchestra, Bergen Philharmonic Orchestra and Seoul Philharmonic Orchestra. Highlights of Brönnimann's opera career include Ligeti's *Le Grand Macabre* with La Fura dels Baus at English National Opera and the Teatro Colón, John Adams's *Death of Klinghoffer* at English National Opera and Kaija Saariaho's *L'amour de loin* with the Norwegian Opera at the Bergen International Festival.

www.baldur.info



CHRISTIAN POLTÉRA

Photo: © Nikolaj Lund



JOONAS AHONEN

Photo: © Albert Scoma

„Melodie“ und „Konzert“ sind Begriffe, die im Schreiben über Musik eine lange Geschichte haben. Wenn ein Komponist, der sich des Gewichts der Traditionen so bewusst (und ihrer manchmal überdrüssig) war wie **György Ligeti** (1923–2006), einen solchen Begriff in einem Werktitel verwendete, so benannte er ein grundlegendes Paradox, zu dem seine Musik die ergiebigsten Kontexte lieferte: Traditionen müssen anerkannt, aber auch – soweit möglich – aufgehoben werden.

Solche Sichtweisen treffen umso mehr auf einen Komponisten zu, der in seinem frühen *Concerto Românesc* (1951, komponiert im kommunistischen Ungarn) gezeigt hatte, dass der rege rhythmische Fluss des barocken Concerto grosso ein ungefährlicheres Modell für eine politisch korrekte zeitgenössische Musik darstellte als der überbordende Individualismus der romantischen Virtuosität. Noch lange, nachdem er in den nichtkommunistischen Westen geflohen war, beschrieb Ligeti das *Concerto Românesc* als „seinen letzten Kompromiss“; und trotz des konservativen Stils hat es viel von dem schieren Überschwang, der ein wesentlicher Bestandteil der radikaleren Konzerte seiner modernen Reifezeit bleiben sollte.

1956 ließ sich Ligeti in Deutschland nieder, wo er die Freiheit des Experimentierens auskostete: Er arbeitete mit elektronischen Techniken ebenso wie mit üppigen, dichten Texturen und flüchtigen rhythmischen Patterns, die nicht unbedingt zum Kernbestand jener elaborierten seriellen Verfahren gehören mochten, welche sich in Teilen der westlichen Avantgarde großer Beliebtheit erfreuten, die aber in der Ablehnung eines volkstümelnden Neoklassizismus nicht weniger unmissverständlich waren. Titel wie *Apparitions* oder *Atmosphères* verwiesen auf eine ästhetische Haltung, die das Bildhafte, Poetische dem Abstrakten vorzog und dabei auch der Komik und dem geradewegs Bizarren Raum ließ. Das, was schließlich in eine Vorliebe für Lewis Carroll und die verkehrte Welt von Alices Wunderland mündete, hatte seine Wurzeln in Ligetis traumatischen Kriegserlebnissen. „Wer

schreckliche Erfahrungen gemacht hat“, so der Komponist, „wird schwerlich allen Ernstes grauenerregende Kunstwerke schaffen“, sondern einen Standpunkt einnehmen, bei dem „das Ernste zugleich komisch ist, während das Komische Grauen erregt“. Welche musikalische Form könnte solche Polaritäten besser veranschaulichen als das altehrwürdige Konzert?

Das **Cellokonzert** (1966) ist Ligetis frühester Beitrag zu dieser Gattung – und sein radikalster, scheint der Solist es doch auf die Stille, ja, auf seine eigene Abwesenheit anzulegen; dabei folgt er dem Prinzip, dass der beste Weg, den musikalischen Verlauf zu gestalten, darin besteht, ihn sparsam und verhalten zu akzentuieren. Auf diese Weise entsteht eine wechselseitige Beziehung zwischen Individuum und Kollektiv, die nicht möglich wäre, wäre der Solist tatsächlich still oder abwesend. Indem sie dem ersten Halteton des ersten Satzes nur ganz allmählich erlauben, voll zu erklingen, ziehen Komponist und Solist nach und nach die anderen Spieler in das fieberhafte Klangnetz hinein. Im zweiten Satz gibt es Momente, in denen das Orchester – allen voran die Blechbläser – das Scheitern des Solisten an seiner Virtuosenrolle mit verärgerten, frustrierten Ausbrüchen zu kommentieren scheinen. Der Witz ist, dass die Orchestermusiker in ihren komplexen Dialogen mit dem Solo-Cello selber virtuos sein müssen – Dialoge, die erheblich zu dem beeindruckenden musikalischen Gehalt dieses Konzerts beitragen. Zum Schluss, wenn das funkelnde Zusammenspiel endet, versinkt der Solist – nun wirklich allein – in eine „Flüsterkadenz“, die rasch in die Stille zurückführt.

Die Idee eines Konzerts als etwas Gemeinsamem, Kollektivem, das nicht nur die Polarität von Einem und Vielen thematisiert, faszinierte Ligeti auch weiterhin, liebte er es doch, verschiedenste polyphone Linien zu musikalischen Texturen zu verweben, die eine Vielzahl harmonischen Farben ausstrahlen. Das rund drei Jahre nach dem Cellokonzert fertiggestellte **Kammerkonzert für 13 Instrumente** (1969/70) hinterlässt einen schillernden Eindruck, denn diesmal sind alle Spieler

unverkennbar präsent und verantwortlich für Gesamtform und -charakter. Der Komponist verglich den Eindruck des ersten Satzes mit „der Oberfläche eines Gewässers, in dem sich alles unter der Oberfläche abspielt.“ Diese Naturmetapher verweist auf ganz andere Dinge als die Mechanismen, die oft im Zusammenhang mit Ligetis Musik heraufbeschworen werden. Und doch ist von Anfang an klar, dass das besagte Wasser nicht still, sondern in Bewegung ist, und die musikalische Darstellung des Fließenden – die Vortragsanweisung zu Beginn lautet *dolce, espressivo* – sorgt für einen weniger hektischen und weniger aggressiven Grundton als im Cellokonzert. Umso wirkungsvoller sind unruhigere Episoden mit grellen Explosionen wie etwa der kurze Ausbruch der Holzbläser (*feroce*) kurz vor Schluss. Auch wenn die Nachahmung von Naturbildern und -klängen eine Rolle spielen mag, lässt die wohlbalancierte Folge von vier kurzen Sätzen auch an ein Schauspiel oder gar an eine Oper denken, bei denen mithin Menschen involviert wären. Nichts ist in dieser Hinsicht beredter als die verhaltene Ruhe am Ende des zweiten Satzes, die von ergreifenden lyrischen Phrasen in Flöte und Klarinette geformt wird und unmittelbar in die erregten Wiederholungen des zusehends unruhigeren dritten Satzes mündet. Diese Tendenz, direkt vom Mysteriösen zum Makabren zu wechseln, hat eine beinahe szenische Lebendigkeit, so dass es nur natürlich erscheint, dass Ligetis einzige Oper den Titel *Le Grand Macabre* trägt.

Melodien (1971) kann von nur sechzehn Spielern ausgeführt werden, wenn – was Ligeti zulässt – die Streicher solistisch besetzt sind. Unmittelbar nach dem Kammerkonzert entstanden, beschäftigt es sich mit ähnlichen Dingen (es ist eine Art „Kammerkonzert Nr. 2“), um dabei einen weiteren Schritt auf jene differenziertere Harmonik zuzugehen, die Ligeti späteren Stil kennzeichnet. In den Anmerkungen zur Partitur erklärt Ligeti, es gebe drei übereinander gelagerte „Ebenen“: „einen ‚Vordergrund‘, bestehend aus Melodien bzw. kürzeren melodischen Figuren, eine mittlere Ebene, bestehend aus ostinato-artigen Figurationen und einen ‚Hinter-

grund‘, bestehend aus längeren, liegenden Tönen.“ Die Dramatik von Melodien ergibt sich aus der Art und Weise, in der diese Schichten oder Ebenen, konvergieren und divergieren, mit betörender Klarheit und Präsenz – und dabei nicht ohne Humor, etwa wenn die Tuba bei dem Versuch in den Fokus rückt, sich als ein weit agileres Instrument zu behaupten, als ihr guttut.

Im Jahr 1985 nahm Ligeti die Arbeit an einem Zyklus von 18 Klavieretüden auf, der ihn, mit Unterbrechungen, bis 2001 beschäftigen sollte; er veranschaulicht auf musikalische definitive Art seine sehr persönliche Auffassung von der Konfrontation natürlicher Kräfte mit technologischen Erzeugnissen, die etwas Wesentliches über das moderne Leben aussagt. Die unmittelbare Anregung für dieses Unterfangen lieferten die *51 Studies for Player Piano* des amerikanischen Komponisten Conlon Nancarrow, und erst nach Beginn seines eigenen Etüdenzyklus war Ligeti in der Lage, mit dem fünf Jahre zuvor begonnenen **Klavierkonzert** zufriedenstellende Fortschritte zu machen. Dieser Fortschritt verdankt sich offenbar vor allem der einfachen Strategie, das Konzert mit Musik zu beginnen, die der ersten Studie sehr ähnelt; deren Titel – „Unordnung“ – weist weniger auf eine Vorstellung des Chaos als vielmehr auf eine haarsträubende Achterbahnfahrt, mitsamt der besonderen Euphorie, die entsteht, wenn Live-Musiker wissen, dass hinter jeder Ecke das Desaster lauern könnte. Die manische Überschwänglichkeit von Ligetis Musik wird nicht nur durch den quichotesken Entschluss angetrieben, einen echten, lebenden Pianisten klingen zu lassen wie Nancarrow's mechanisches Klavier. Ähnlich wie der Minimalist Steve Reich war auch Ligeti fasziniert von bestimmten Aspekten afrikanischer Rhythmik, außerdem interessierten ihn die repetitiven Spiralmuster der fraktalen Geometrie: noch mehr Möglichkeiten, Natürliches mit Konstruiertem zu verknüpfen.

Das Konzert, das Ligeti schließlich 1988 abschloss, umfasst fünf Sätze. Der erste Satz wurde von dem Ligeti-Experten Richard Steinitz als „eine schillernde

Collage aus simultanen, aber separaten Prozeduren“ beschrieben – ein „launisches Kaleidoskop ..., das auf Instabilität basiert“. Der zweite Satz bildet hierzu einen beträchtlichen Kontrast, wie schon die Vortragsanweisung *Lento e deserto* zeigt, doch es finden sich auch Momente von Wechselwirkung; darüber hinaus scheinen die radikalen Brüche des Cellokonzerts hier nachzuklingen. Auch wenn das fließende *Vivace cantabile* des dritten Satzes eine ganz andere Art der Bewegung präsentiert als das *Lento*, macht sich auch hier die Melancholie des zweiten Satzes bemerkbar.

Das Klavierkonzert rückt, so Richard Steinitz, „den Wechsel zwischen dem Fließenden und dem Fragmentarischen, zwischen Kontinuität und Diskontinuität“ ins Zentrum, und der vierte Satz ist der fragmentarischste von allen. Ligeti selber wies auf seine fraktale Dimension hin – „dieselbe Formel, dieselbe Abfolge in verschiedenen Gestalten wiederholt“ –, doch die Musik kontert die Ähnlichkeiten auf verwirrende Weise mit gebrochenen Phrasen und immer härter werdendem Ausdruck. Erst in dem frisch fließenden, brillant instrumentierten Finale kehrt ein wenig von der Euphorie des Konzertbeginns zurück, auch wenn es dieser frohgemuten Jam-Session angemessen erscheint, mit einem Auftakt zu schließen – als sei sie sich nicht sicher, ob das Ende positiv oder negativ sein solle. Die Doppelgottheiten der ungarischen Klaviermusik vor Ligeti – Liszt und Bartók – würden die Raffinesse, Extravaganz und kühne musikalische Substanz, aus denen dieses bemerkenswerte Konzert hervorgegangen ist, sicher geschätzt haben.

© Arnold Whittall 2016

Christian Poltéra studierte bei Nancy Chumachenco, Boris Pergamenschikow und Heinrich Schiff. 2004 wurde er mit dem Borletti-Buitoni Award ausgezeichnet; BBC Radio 3 wählte ihn für die Jahre 2004 bis 2006 als New Generation Artist aus. Als Solist konzertiert er mit zahlreichen führenden Orchestern und Dirigenten. Außerdem widmet er sich mit herausragenden Künstlerkollegen intensiv der Kammermusik und ist regelmäßig bei vielen renommierten Festivals zu Gast. Christian Poltéras international gefeierte Diskographie, zu der zahlreiche Einspielungen bei BIS gehören, spiegelt sein vielseitiges Konzert- und Kammermusikrepertoire wider. Er spielt das berühmte „Mara“-Cello von Stradivari aus dem Jahr 1711.

www.christianpoltera.com

Der finnische Pianist **Joonas Ahonen** hat sowohl als Interpret von Ligeti's Musik wie auch als Beethoven-Pianist auf historischen Klavieren die Anerkennung der Kritik erhalten. Er ist mit namhaften Orchestern und Ensembles wie dem Finnischen Radio-Symphonieorchester, der Tapiola Sinfonietta, Avanti! und Ictus aufgetreten; seit 2011 ist er Mitglied des Klangforum Wien. Zu den Highlights aus jüngerer Zeit gehören Auftritte im Wiener Konzerthaus, dem Teatro Colón in Buenos Aires und in der Hamburger Elbphilharmonie-Konzertreihe. Der passionierte Kammermusiker arbeitet regelmäßig mit dem Violinisten Pekka Kuusisto, dem Cellisten Timo-Veikko Valve und der Sopranistin Agata Zubel zusammen; außerdem war er beim West Cork Chamber Music Festival und dem Davos Festival zu Gast. Joonas Ahonen studierte an der Sibelius-Akademie in Helsinki bei Tuija Hakkila und Liisa Pohjola.

www.joonasahonen.com

Das **BIT20 Ensemble** verfügt über ein breites Repertoire an zeitgenössischer Musik; es initiiert neue Werke und wegweisende Projekte, hält aber auch die musikalischen Traditionen aufrecht, die dieses Gebiet prägen. Das Ensemble setzt sich innovativ

mit dem überlieferten Konzertformat auseinander und verfolgt das Ziel, zeitgenössische Musik einem Publikum jeden Alters und jeder Herkunft zugänglich zu machen. BIT20 integriert eine Vielfalt von künstlerischen Tendenzen und kreativen Impulsen und arbeitet mit Institutionen und Festivals sowie mit einzelnen Künstlern auf lokaler, nationaler und internationaler Ebene zusammen. Das im norwegischen Bergen beheimatete Ensemble fühlt sich insbesondere der Förderung norwegischer Musik verpflichtet; mehr als 100 Werke hat es in Auftrag gegeben und uraufgeführt, außerdem ist es auf zahlreichen Einspielungen vertreten. Darüber hinaus hat es umfangreiche Angebote für Kinder und Jugendliche entwickelt.

<http://bit20.no>

Der Schweizer Dirigent **Baldur Brönnimann** wurde im Jahr 2015 nach langjähriger Zusammenarbeit Chefdirigent des Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música; im September 2016 wird er bei der Basel Sinfonietta das Amt des Chefdirigenten antreten. Brönnimann arbeitet eng mit Komponisten wie John Adams, Kaija Saariaho, Harrison Birtwistle, Unsuk Chin und Thomas Adès sowie mit Orchestern wie dem Oslo Philharmonic Orchestra, dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem Copenhagen Philharmonic Orchestra, dem Helsinki Philharmonic Orchestra, dem Bergen Philharmonic Orchestra und dem Seoul Philharmonic Orchestra zusammen. Zu den Höhepunkten von Brönnimanns Opernkarriere zählen Ligetis *Le Grand Macabre* mit La Fura dels Baus an der English National Opera und dem Teatro Colón, John Adams' *Death of Klinghoffer* an der English National Opera und Kaija Saariahos *L'amour de loin* mit der Norwegischen Oper beim Bergen International Festival.

www.baldur.info

Les termes de mélodie et de concerto ont une longue histoire derrière eux lorsque l'on écrit à propos de la musique. Pour un compositeur aussi conscient du poids des nombreuses traditions, et parfois même impatient face à celles-ci que **György Ligeti** (1923–2006), le recours à l'un ou l'autre de ces termes révèle une manière de faire face à un paradoxe fondamental qui procura à sa musique les contextes les plus riches : les traditions doivent non seulement être acceptées mais également, autant que possible, dépassées.

De telles perspectives furent d'autant plus significatives pour un compositeur qui, dans le *Concerto Românesc* (1951) composé au début de sa carrière dans la Hongrie communiste, avait démontré que la vigoureuse continuité rythmique du concerto grosso baroque était un modèle moins compromettant pour la musique contemporaine politiquement correcte que l'individualisme flamboyant de la virtuosité romantique. Longtemps après s'être installé dans l'ouest non-communiste, Ligeti décrivait le *Concerto Românesc* comme «son dernier compromis» et bien que stylistiquement conservateur, celui-ci affiche l'exubérance pure qui allait demeurer un élément essentiel des concertos plus radicaux de sa maturité moderniste.

Basé en Allemagne à partir de 1956, Ligeti savoura la liberté de se livrer à des expériences aussi bien avec la technologie électronique qu'avec les textures riches et denses ainsi que les motifs rythmiques instables qui n'appartenaient peut-être pas aux procédés sériels sophistiqués prisés par quelques membres de l'avant-garde occidentale mais qui n'étaient pas moins radicaux dans leur rejet du néo-classicisme folklorisant. Des titres comme *Apparitions* et *Atmosphères* plantèrent le décor pour une attitude esthétique qui résistait à l'abstraction en embrassant le pictural et le poétique tout en laissant de la place au comique, voire au bizarre. Ce qui allait par la suite devenir une fascination chez Ligeti pour Lewis Carroll et le monde sens dessus-dessous d'Alice au pays des merveilles prend sa source dans les expériences traumatisantes qu'il vécut durant la guerre. Comme il l'a dit, «celui qui a vécu des

expériences horribles est peu enclin à créer le plus sérieusement du monde des œuvres d'art terrifiantes». Il adoptera plutôt une attitude dans laquelle «ce qui est sérieux est en même temps comique et le comique est terrifiant». Quelle forme musicale pouvait faire la démonstration d'une telle polarité sinon le bon vieux concerto ?

Le **Concerto pour violoncelle** (1966) est à la fois la plus ancienne contribution de Ligeti au genre du concerto ainsi que sa plus radicale en ce sens que le soliste semble ici aspirer au silence, voire à l'absence, en se basant sur le principe que la meilleure manière de donner forme à la conception musicale qui se déploie est de produire avec parcimonie, timidement même et créer ainsi une dépendance mutuelle entre individuel et collectif qui serait impossible si le soliste était littéralement silencieux ou absent. En rendant la première note prolongée du premier mouvement peu à peu audible, le compositeur et le soliste attirent progressivement les autres exécutants vers la toile fébrile de sonorités de la musique. Dans le second mouvement, l'orchestre les cuivres en particulier fait entendre des sursauts exaspérés comme s'il était frustré face à l'incapacité du soliste à faire la démonstration de virtuosité à laquelle nous nous attendons. La plaisanterie est que ce sont les musiciens de l'orchestre qui ont besoin de cette virtuosité afin de projeter leurs dialogues complexes avec le violoncelle soliste. Ces dialogues contribuent grandement à l'impressionnant contenu musical. Et à la fin, alors que l'interaction brillante s'interrompt, le soliste, maintenant vraiment seul, sombre dans une « cadence soupirante » qui mène rapidement au silence.

Le principe du concerto en tant que quelque chose de partagé, collectif et qui n'est pas simplement qu'une opposition entre l'unique et le multiple a continué de plaire à Ligeti, avec son amour pour l'entrelacement de lignes polyphoniques variées au sein d'un tissu musical projetant une multitude de couleurs harmoniques. Composé trois ans avant le Concerto pour violoncelle, le **Concerto de chambre pour treize instruments** (1969–70) éblouit car, ici, tous les exécutants sont claire-

ment présents, tous essentiels à la conception et au caractère du tout. Le compositeur a comparé les effets du premier mouvement à « la surface d'une étendue d'eau dans laquelle tout se déroule sous la surface ». Cette image du monde naturel suggère le contraire des mécanismes de prolifération souvent évoqués lorsque l'on parle de la musique de Ligeti. Pourtant, il est clair dès le commencement que l'eau dont il est question est en mouvement et non pas immobile et que l'évocation de la fluidité par la musique (les indications d'interprétation indiquent *dolce*, *espressivo*), crée un climat moins agité et moins agressif que celui du Concerto pour violoncelle. La progression du Concerto de chambre vers des épisodes plus agités avec des explosions sèches comme par exemple le bref sursaut des bois (indiqué *feroce*) juste avant la fin est ainsi d'autant plus efficace. Même si l'on y retrouve une imitation des images et des sonorités du monde naturel, la succession bien équilibrée des quatre courts mouvements rappelle également un scénario dramatique, voire opératique suggérant une présence humaine. Rien n'est plus éloquent en ce sens que le calme subtil à la fin du second mouvement infléchi par des phrases lyriques poignantes de la flûte et de la clarinette qui cèdent immédiatement leur place à la réitération agitée puis de plus en plus perturbée du troisième mouvement. Cette tendance à se mouvoir directement du mystérieux au macabre a une vitalité quasi théâtrale et il était donc inévitable que le seul opéra de Ligeti allait ainsi s'appeler *Le Grand Macabre*.

Melodien (1971) peut être joué par seize exécutants si, ainsi que Ligeti l'a autorisé, il n'y a qu'un seul instrument à cordes par partie. Composé immédiatement après le Concerto de chambre, *Melodien* exprime la même préoccupation – on pourrait même le considérer comme un second concerto de chambre – tout en faisant un pas supplémentaire vers le caractère plus différencié au point de vue harmonique que prendra la musique du style tardif de Ligeti. Son commentaire dans la partition évoque trois « plans » superposés : un « avant-plan » fait de mélodies et

de courts motifs mélodiques ; un «second plan» fait de motifs semblables à des ostinatos et un «arrière-plan» fait de notes longuement tenues. Le drame contenu dans *Melodien* naît de la manière avec laquelle ces plans, ou niveaux, convergent et divergent, avec une lucidité et une présence confondantes où l'humour n'est pas exclu, comme par exemple lorsque le tuba est mis en valeur et tente, semble-t-il, de se transformer un instrument beaucoup plus agile qu'il ne l'est.

Ligeti a commencé à composer une série de dix-huit études pour piano en 1985 qui allait le tenir plus ou moins occupé jusqu'en 2001 et faire une démonstration musicale définitive de sa perspective hautement personnelle sur la confrontation entre les forces de la nature et les réalisations technologiques qui définissent quelque chose d'essentiel au sujet de la vie moderne. Le stimulant le plus immédiat de ce projet fut la série de cinquante et une études pour piano mécanique du compositeur américain Conlon Nancarrow et ce n'est qu'une fois que ses propres études furent publiées que Ligeti put poursuivre la composition du **Concerto pour piano** qu'il avait entrepris cinq ans auparavant. Ce qui ultimement semble avoir rendu cette évolution possible fut la simple stratégie de commencer le concerto de la même manière que la première étude dont le titre, «Désordre», renvoie moins à une représentation du chaos qu'au parcours vertigineux qui irradie de cette euphorie particulière qui survient lorsque des exécutants savent qu'ils frôlent à tout moment le désastre. L'exubérance de la musique de Ligeti n'est pas seulement alimentée par le souhait chimérique de faire sonner un pianiste humain comme le piano mécanique de Nancarrow. Ligeti, comme le minimaliste Steve Reich, a également été fasciné par certains aspects des rythmes africains et par les spirales de mathématique fractale se répétant de manière cyclique et qui constituent d'autres moyens encore de relier le naturel au construit.

Le concerto, finalement complété en 1988, compte cinq mouvements. Le premier a été bien décrit par le spécialiste de l'œuvre de Ligeti, Richard Steinitz, en ces termes : «un collage éblouissant de processus simultanés mais séparés», un

«kaléidoscope imprévisible [...] reposant sur l'instabilité.» Le second mouvement marque une opposition ainsi que son indication *Lento e deserto* l'indique, mais on retrouve des éléments d'une interdépendance ainsi que d'une opposition. La musique semble même faire une allusion aux interruptions radicales du Concerto pour violoncelle. En ce qui concerne le *Vivace cantabile* du troisième mouvement, bien qu'il présente une forme de mouvement tout à fait différente que celle du *Lento*, il s'avère être soutenu par l'esprit davantage mélancolique du second mouvement.

Ainsi que Richard Steinitz le suggère, le Concerto pour piano présente «une alternance entre le flux et le fragmentaire, la continuité et la discontinuité» et le quatrième mouvement est le plus fragmenté de tous. Ligeti lui-même décrivait sa dimension fractale en ces termes : une «reprise de la même formule, la même succession toujours sous des formes différentes», mais la musique contre de manière déconcertante les ressemblances entre sa phraséologie hachée et l'expression de plus en plus farouche. L'euphorie initiale du concerto ne revient que dans le finale qui s'écoule librement dans une écriture lumineuse bien qu'il semble justifié pour cette jam-session joyeuse de se terminer avec aplomb sur une note positive comme s'il ne savait si la fin devait être positive ou négative. Les deux dieux du piano hongrois avant Ligeti, Liszt et Bartók, auraient assurément goûté le raffinement, la flamboyance et l'esprit de questionnement de la substance musicale sur lesquels ce remarquable concerto repose.

© *Arnold Whittall* 2016

Un élève de Nancy Chumachenko, Boris Pergamenschikov et Heinrich Schiff, **Christian Poltéra** a fait partie, entre 2004 et 2006, du prestigieux programme New Generation Artist de la Radio 3 de la BBC à Londres et, en 2004, il a reçu le prix Borletti-Buitoni. Comme soliste, il a donné des concerts avec de nombreux orches-

tres et chefs réputés. Il se passionne aussi pour la musique de chambre, travaillant avec plusieurs collègues distingués et il est fréquemment invité à de nombreux festivals de grand renom. La discographie internationalement appréciée de Christian Poltera inclut plusieurs disques BIS et reflète son vaste répertoire de concertos et de musique de chambre. Il joue sur le célèbre violoncelle «Mara» bâti par Stradivarius en 1711.

www.christianpoltera.com

Le pianiste finlandais **Joonas Ahonen** a été salué par la critique aussi bien pour son interprétation des œuvres de Ligeti que pour celles de Beethoven sur pianos historiques. Il s'est produit en compagnie d'orchestres et ensembles réputés tels l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise, la Sinfonietta de Tapiola, Avanti !, Ictus et Klangforum Wien dont il est membre depuis 2011. Parmi ses prestations récentes, mentionnons celles au Konzerthaus de Vienne, au Teatro Colón de Buenos Aires ainsi que dans le cadre d'une série de concert à l'Elbphilharmonie à Hambourg. Également actif en tant que chambriste, il se produit notamment en compagnie du violoniste Pekka Kuusisto, du violoncelliste Timo-Veikko Valve et de la soprano Agata Zubel. Il a aussi joué dans le cadre du Festival de musique de chambre de West Cork ainsi qu'à celui de Davos. Joonas Ahonen a étudié à l'Académie Sibelius à Helsinki avec Tuija Hakkila et Liisa Pohjola.

www.joonasahonen.com

L'Ensemble **BIT 20** se consacre à un vaste éventail de musiques contemporaines, suscite de nouvelles œuvres et initie des projets tout en maintenant les traditions musicales qui se sont développées dans le milieu. L'ensemble remet en cause le format habituel du concert et a comme objectif de rendre la musique contemporaine accessible à tous. BIT 20 est ouvert à la diversité des tendances artistiques et des

impulsions créatives et collabore avec des institutions et des festivals ainsi que des interprètes distincts au niveau local, national et international. Basé à Bergen en Norvège, l'ensemble assume la responsabilité du développement de la musique norvégienne et a commandé et créé plus d'une centaine d'œuvres en plus d'apparaître sur de nombreux enregistrements. Enfin, l'ensemble poursuit des projets auprès des enfants et des jeunes.

<http://bit20.no>

Le chef suisse **Baldur Brönnimann** est devenu le chef principal de l'Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música en 2015 après avoir maintenu une longue relation avec l'orchestre. En 2016, il est également devenu chef principal de la Sinfonietta de Bâle. Brönnimann travaille en étroite relation avec des compositeurs tels John Adams, Kaija Saariaho, Harrison Birtwistle, Unsuk Chin et Thomas Adès et des orchestres tels l'Orchestre symphonique d'Oslo, l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm, l'Orchestre symphonique de la BBC, l'Orchestre philharmonique de Copenhague, l'Orchestre philharmonique d'Helsinki, l'Orchestre philharmonique de Bergen et l'Orchestre philharmonique de Séoul. Parmi les moments forts de la carrière de Brönnimann figurent *Le Grand Macabre* de Ligeti avec La Fura dels Baus à l'English National Opera au Teatro Colón, *Death of Klinghoffer* de John Adams à l'English National Opera et *L'amour de loin* de Kaija Saariaho avec l'Opéra national de Norvège au Festival international de Bergen.

www.baldur.info

BIT20 ENSEMBLE

Flute/piccolo	Ingela Øien (all works)
Oboe/Cor anglais/Oboe d'amore	Sveinung Birkeland (Chamber Concerto, Cello Concerto, Piano Concerto)
Oboe/Oboe d'amore	Jonna Staas (Melodien)
Clarinet	Håkon Nilsen (Chamber Concerto, Melodien, Cello Concerto)
Clarinet/Bass clarinet	Diego Lucchesi (Chamber Concerto, Cello Concerto, Piano Concerto)
Bassoon	James Lassen (Melodien, Cello Concerto)
	Oddmund Økland (Piano Concerto)
Horn	Danilo Kadovic (all works)
	Aleksander Pokrywka (Melodien)
Trumpet	Rune-Alexander Langeland Trygg (Melodien, Cello Concerto)
	Erlend Aagaard-Nilsen (Piano Concerto)
Trombone	Christopher Dudley (Chamber Concerto, Melodien, Cello Concerto)
	John-Arild Suther (Piano Concerto)
Tuba	Knut Riser (Melodien)
Percussion	Peter Kates (Melodien, Piano Concerto)
	Trond Madsen (Piano Concerto)
	Gard Garshol (Melodien, Piano Concerto)
Harpsichord/Hammond organ sampler	Torleif Torgersen (Chamber Concerto)
Piano/Celesta	Jarle Rotevatn (Chamber Concerto, Melodien)
Harp	Johannes Wik (Cello Concerto)
Violin 1	Jutta Morgenstern (Chamber Concerto, Melodien, Cello Concerto)
	Emma Vähälä (Piano Concerto)
Violin 2	Martin Shultz (Chamber Concerto, Melodien, Cello Concerto)
	Jutta Morgenstern (Piano Concerto)
Viola	Liene Klava (all works)
Cello	Agnese Rugevica (all works)
Double Bass	Carlos Mendez (Chamber Concerto, Melodien, Cello Concerto)
	Jan A. Johansson (Piano Concerto)

BIT2o Ensemble receives funding from Arts Council Norway, the City of Bergen and Hordaland County Council

This recording has been supported by the City of Bergen and Fond for lyd og bilde (The Audio and Visual Fund)



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway



FOND FOR
LYD OG BILDE
Kulturrådet



CITY OF
BERGEN



HORDALAND
COUNTY COUNCIL

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: April 2014 at Grieghallen, Bergen, Norway (Piano Concerto)
October 2015 at Landås Kirke, Bergen, Norway (*Melodien*, Cello Concerto)
October 2015 at Oseana Kunst- og kultursenter, Os, Norway (Chamber Concerto)
Producer (Piano Concerto): Marion Schwebel (Take5 Music Production)
Producer (other works): Martin Nagorni (Arcantus Musikproduktion)
Sound engineer: Fabian Frank
Piano technician: Richard Brekne

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

Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel (Piano Concerto); Martin Nagorni (other works)

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Arnold Whittall 2016
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover image: Photo of György Ligeti: Marcel Antonisse / Anefo; National Archives of the Netherlands / Fotocollectie Anefo;
licence CC-BY Nationaal Archief

Back cover photo of Baldur Brönnimann: © João Messias / Casa da Música

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-2209 © & © 2016, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-2209

BALDUR BRÖNNIMANN