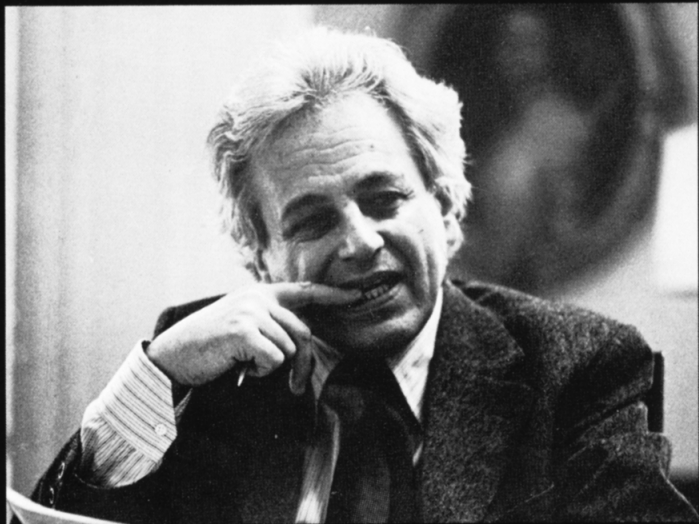


 **BIS** 

CD-53 STEREO

GYÖRGY LIGETI



**DOUBLE CONCERTO FOR FLUTE & OBOE
SAN FRANCISCO POLYPHONY * STRING QUARTET No.1
CONTINUUM * MUSICA RICERCATA**

A BIS original dynamics recording

LIGETI, György (b. 1923)

- Doppelkonzert für Flöte, Oboe und Orchester (1971-72)** 12'32
1. Calmo, con tenerezza (Schott) 6'29
2. Allegro corrente 5'54
Gunilla von Bahr, flutes; Torleif Lännerholm, oboe;
Swedish Radio Symphony Orchestra conducted by Elgar Howarth
- 3. San Francisco Polyphony (1973-74)** 10'23
Swedish Radio Symphony Orchestra conducted by Elgar Howarth
- 4. String Quartet No.1, "Métamorphoses nocturnes" (1953-54)** 21'12
(Schott)
The Voces Intimae String Quartet (Jorma Rahkonen & Ari Angervo,
violins; Mauri Pietikäinen, viola; Veikko Höylä, cello)
- 5. Continuum für Cembalo (1968)** (Schott) 3'29
Eva Nordwall, harpsichord
- "Musica Ricercata" per pianoforte (1951-53)** (M/s) 26'26
6. (I) Sostenuto — Stringendo — Prestissimo — Sostenuto 2'41
 7. (II) Mesto. Parlando — Più mosso — Tempo I 3'31
 8. (III) Allegro con spirito 1'06
 9. (IV) Tempo di valse (poco animato) 1'58
 10. (V) Rubato, Lamentoso 3'03
 11. (VI) Allegro un poco capriccioso 0'37
 12. (VII) Quietò (poco rubato). Cantabile. Molto legato — 3'12
 13. (VIII) Presto energico 0'56
 14. (IX) Adagio. Mesto — Allegro maestoso — Più mosso. Agitato —
Tempo I (B. Bartók in memoriam) 2'54
 15. (X) Vivace. Capriccioso 1'16
 16. (XI) Andante misurato e tranquillo (Omaggio a G. Frescobaldi) 4'37
- Lüsa Pohjola, piano*

ALL THE INTERPRETATIONS ON THIS CD HAVE BEEN SUPERVISED BY THE COMPOSER. THE RECORDINGS HAVE IN EVERY CASE BEEN AUTHORIZED BY THE COMPOSER. THE "DOUBLE CONCERTO" AND "SAN FRANCISCO POLYPHONY" WERE RECORDED AT A LIVE PERFORMANCE.



György Ligeti & Liisa Pohjola

György Ligeti, whose parents were Hungarians of Jewish origin, was born on 28th May 1923 in the provincial town of Dicsöszentmárton (Diciosânmartin) in Transylvania which had since the end of World War I been part of Romania. He spent his school years in Cluj (Kolozsvár, Klausenburg) where he matriculated in 1941 and where he studied at the conservatory with Ferenc Farkas (1941-43). During the summers of 1942 and 1943 he received private tuition from Pál Kadosa in Budapest. After the war he continued his studies at the Budapest Music High School with Farkas, Sándor Veress and Pál Járdanyi as teachers. After his examination in 1950 he was employed there himself as a teacher of harmony, counterpoint and structural analysis.

Since the rising in Hungary in 1956 Ligeti has lived in Western Europe, and he is now an Austrian citizen. In 1957-58 he worked at Cologne Radio's studio for electrophonic music and during the greater part of the 1960s he was active as a guest lecturer at the Darmstadt courses, the Stockholm Music High School and elsewhere. Ligeti lived in Berlin from 1969-71, the first year as a guest fellow of DAAD's "Berliner Künstlerprogramm". In 1972 he was visiting professor at Stanford University in California and in 1973 he assumed his present position as professor of composition at the High School for Music in Hamburg.

Ligeti's music has won him several important international awards, among others the City of Bonn's Beethoven Prize in 1967. As early as 1964 he was made a member of the Swedish Royal Academy of Music. He is also a member of the Akademie der Künste in Berlin and the Freie Akademie der Künste in Hamburg. Since 1971 he has been vice-president of the Austrian section of ISCM.

György Ligeti, der Sohn ungarisch-jüdischer Eltern, wurde am 28. Mai 1923 in der nach dem ersten Weltkrieg rumänischen Provinzstadt Dicsöszentmárton (Diciosânmartin) in Transylvanien geboren. Seine Schulzeit verbrachte er in Cluj (Kolozsvár, Klausenburg), wo er sein Abitur 1941 machte. 1941-43 studierte er am Konservatorium bei Ferenc Farkas; während der Sommermonate 1942 und 1943 erhielt er auch privaten Unterricht in Budapest, und zwar bei Pál Kadosa. Nach dem Krieg setzte er seine Studien an der Musikhochschule in Budapest bei Farkas, Sándor Veress und Pál Járdanyi fort und wurde nach abgelegtem Examen 1950 dort selbst Lehrer in Harmonie, Kontrapunkt und Formenanalyse.

Seit der ungarischen Revolte 1956 lebt Ligeti in Westeuropa und ist nunmehr österreichischer Staatsangehöriger. 1957-58 war er Mitarbeiter am Studio des Kölner Rundfunks auf dem Gebiete elektrophonischer Musik und während der 1960er Jahren wirkte er meistens als Gastvortragender u.a. bei den Darmstadtkursen und an der Musikhochschule in Stockholm. 1969-71 war Ligeti in Westberlin ansässig, das erste Jahr als Stipendiat des DAADs „Berliner Künstlerprogramm“. 1972 war er während eines Semesters Gastprofessor an der Universität Stanford in Kalifornien, 1973 trat er seine jetzige Stelle als Professor für Komposition an der Musikhochschule in Hamburg an.

Für seine Musik hat Ligeti mehrere bedeutende internationale Auszeichnungen erhalten, u.a. den Beethovenpreis der Stadt Bonn 1967. Schon 1964 wurde er Mitglied der Kgl. schwedischen Musikakademie; er ist auch Mitglied der Akademie der Künste in Berlin und der Freien Akademie der Künste in Hamburg. Seit 1971 ist Ligeti Vizepräsident der österreichischen Sektion der ISCM.

György Ligeti est né le 28 mai 1923 de parents hongrois d'origine juive de la ville de province Dicsöszentmárton (Diciosanmartin) en Transylvanie, région appartenant à la Roumanie depuis la fin de la première guerre mondiale. Il alla à l'école à Cluj (Kolozsvár, Klausenburg) où il passa son baccalauréat en 1941 et, de 1941 à 43, il étudia au conservatoire avec Ferenc Farkas; les étés de 1942 et 43, il reçut un enseignement privé de Pál Kadosa à Budapest. Après la guerre, il poursuivit des études à l'Ecole Supérieure de Musique de Budapest avec Farkas, Sandor Veress et Pál Járdanyi comme professeurs; après son examen en 1950, il y devint lui-même professeur en harmonie, contrepoint et analyse formelle.

Depuis la révolution hongroise en 1956, Ligeti a vécu en Europe de l'Ouest et est maintenant citoyen autrichien. De 1957 à 58, il fut collaborateur au studio de musique électrophonique de la Radio de Cologne et, dans la majeure partie des années 60, il fut invité régulièrement comme conférencier aux cours de Darmstad entre autres et à l'Ecole Supérieure de Musique de Stockholm. De 1969 à 71, Ligeti vécut à Berlin-Ouest, la première année comme boursier du « Berliner Künstlerprogramm » du D.A.A.D.; en 1972, il fut professeur invité pendant un semestre à l'Université Stanford en Californie; en 1973, il entra dans ses fonctions de professeur à l'Ecole Supérieure de Musique de Hambourg, poste qu'il occupe encore aujourd'hui.

La musique de Ligeti lui mérita plusieurs distinctions internationales d'importance, entre autres le Prix Beethoven de la ville de Bonn en 1967. En 1964, il devenait déjà membre de l'Académie Royale de Musique de Suède; il est également membre de l'Akademie der Künste à Berlin et de la Freie Akademie der Künste à Hambourg. Depuis 1971, Ligeti est vice-président de la section autrichienne de l'ISCM.

György Ligeti: "During the second half of the sixties I gradually altered my musical style. While during the late fifties my music was based primarily on "micropolyphony", a technique in which the parts (both instrumental and vocal) are very densely interwoven and crowded together, from about the middle of the sixties I sought a more transparent polyphony, more clearly delineated, thinner and sparser. The static, self-erasing web became more illuminated; divergent, heterogeneous and contrasting musical motion nestled its way into the complex network of sound.

Typical of this new, more transparent, polyphony are the *Ten Pieces for Wind Quintet* (1968) and the *Chamber Concerto for 13 Instrumentalists* (1969—70). I went a step further with the orchestral work *Melodien* (1971); the parts were formed as enclosed melodic figures and a number of these very different single parts sound simultaneously but at different tempi and with varied rhythmic articulation.

The *Double Concerto* (1971—72) for solo flute (also alto flute and bass flute), solo oboe and orchestra has two movements. The first movement is slow and restrained; the second starts with gentle undulations and gradually rises to an insane prestissimo requiring tremendous virtuosity.

While the harmonic and melodic structure of the *Chamber Concerto* and *Melodien* is based on the equal-tempered chromatic scale of 12 notes, in the *Double Concerto* I have made extensive use of micro-intervals: not exact quarter-tones, but deviations, derived from just intonation, of the twelvenote tempered scale. By employing special fingering and blowing techniques the woodwind instruments in particular can produce a large number of differentiated microtones; incidentally, the tone-colour will also vary with the deviations in pitch.

In the first movement, which is slow, I have attempted to introduce a new type of harmony which is neither chromatic nor diatonic but occupies an intermediate, fluctuating position. Not only do the two soloists play micro-intervals, but in the orchestra the woodwind instruments predominate, and their parts are scored in microtones. The overall impression created by the music is of great brightness and clarity — rather less so in

the first movement, in which the solo flautist plays first the alto flute and then the bass flute; but these characteristics are very marked in the last part of the second movement, which requires great virtuosity; the music glitters as though deep frozen and moves as stiffly as a puppet.

San Francisco Polyphony (1973—74) can be seen as the final product of a stylistic development stretching from *Wind Quintet* to *Melodien*. The new polyphony is worked out with the strictest consequence. While the earlier orchestral work *Melodien* is delicate, beautiful music, *San Francisco Polyphony* is drier, sparser and the melodic line is more graphical. The divergence of the individual melodic lines is even greater, their degree of harmonic amalgamation is lower. In both *Melodien* and *San Francisco Polyphony* there is an overlying structure, a plan of the intervals and harmony, that orders the heterogeneous parts like a species of magnetic field (the melodies are heterogeneous but nevertheless wind their way more or less into each other and are governed by a structure of intervals which itself changes in the course of the piece); but in *San Francisco Polyphony* the divergence between the melodic lines is stronger than the convergent harmonic order. An exchange takes place between order and chaos. The individual melodic lines and figures are enclosed and ordered within themselves; their combination, both simultaneous and successive, is chaotic. In the overlying structure, in the governing form of the musical events, order finally reasserts itself. One can imagine various objects in a state of total disarray in a drawer. The drawer too has a definite form. Inside it chaos reigns, but it is clearly defined itself."

The works which have made *György Ligeti* one of the most important and influential of contemporary composers — and one of the most frequently performed, even at "traditional" concerts — have all been written since he fled from Hungary in the autumn of 1956. Now, twenty years later, his opus consists of more than thirty works, among them an opera, two works for choir and orchestra, five large orchestral compositions, two for chamber orchestra, one for string orchestra, two solo concerti (two more

awaiting completion), a string quartet, a wind quintet, two études and a larger work for organ, a solo work for harpsichord, a major work for two pianos, two chamber works for voices and instruments, a work for mixed choir a capella and three electronic pieces — the first music which Ligeti composed in Western Europe, 1957—58.

Also in 1958 one of Ligeti's most important earlier works, the string quartet (now called no. 1) *Métamorphoses nocturnes* (1953—54) was performed for the first time. Stylistically, influenced as it was by Bartók, Alban Berg and Strawinsky, it is completely different from the music generally associated with Ligeti's name since the success of *Apparitions* at the ISCM festival at Cologne in 1960. *Apparitions* was commenced in Hungary in the summer of 1956 under the title "Víziók" (Visions), but was only finished, having gone through several drafts, in 1959.

For a long time Ligeti was unwilling to allow performance and publication of the string quartet and other works, once strictly forbidden by the music politics of Communist Hungary. Only towards the end of the sixties when he had further developed his epoch-making style of *Apparitions*, *Atmosphères*, *Volumina* and *Requiem*, with its dense micropolyphonic chromaticism and static forms, into a clearer and more transparent polyphony did he find reason to publish some of what he had composed prior to 1957—66. But although this music, Ligeti claims, seems to have been written by an almost, to himself, totally foreign composer, it contains unmistakable intimations of its creator, both as regards technique and musical form.

Métamorphoses nocturnes has little in common with traditional forms like the sonata, the rondo etc., but consists of a long chain of contrasting but related sections which in general follow each other without pause. A tiny melodic motif at the beginning is the seed from which the whole work then develops. This elemental motif, two rising major seconds separated by a semitone, is latent in the chromatic rising "trichord" (two major seconds piled on top of each other instead of the tonal chord's major and minor thirds). The motif, which is much too short to be called a "theme", soon

develops into a little melodic arabesque, also presented in its inversion and is rapidly caught up in intricate contrapuntal combinations. In spite of many apparently tonal constructions the music is not "tonal"; there is no definite, unambiguous tonal centre. Nor is it "serial" music, even though the freely chromatic construction from an arbitrary complex of intervals totally unrestrained by questions of tonality, evinces certain similarities to serial methods.

Two contrasting elements are particularly noteworthy: one vaguely ethereal, the other rustically dancelike. The conflict between them is strengthened as the work progresses. The contours seem more and more to dissolve while the dance impulse petrifies to a mechanical ticking. Different sections are usually dominated by one of these two basic elements but at times they confront each other directly and in the large final section each seems to have become its opposite; a mechanically repeated flageoletto-glissando on all instruments creates an amorphous web of sound. Through this the original motif at last reappears twice — in the two violins — and is commented on ironically by viola and cello respectively. There follows a short recitative for the cello alone, a brutal tutti chord, sforzandissimo, and some closing fragments of motif — pianissimo dolente, morendo.

Continuum for harpsichord, written fifteen years later, shows a completely new picture. It is one of Ligeti's shortest works, but together with *Articulation* (electronic work from 1958), *Atmospheres* (large orchestra without percussion, 1961) and *Lux Aeterna* (16 part mixed choir a capella, 1966) it is from a technical point of view one of the most perfect and — with those mentioned above — one of his musically most significant, in spite of, or perhaps thanks to its extreme compression.

The work is a four minute prestissimo, without a fraction of a second's pause. The technical abilities of both player and instrument are stretched almost to their physical limits. What on the stave look like single notes are, acoustically, continually on the boundary between merging and remain-

ing separate. But from this musical fixation in which performer and instrument seem to grow together just as a buzzing fly becomes part of the web in which it has fastened — and where the noise of the harpsichord's mechanism is an "irritant" which the composer has foreseen — there arises a calm succession of harmonic changes; a most surprising and extreme contrast. *Continuum* unites, simultaneously and with extreme compression, the acoustical horrors from *Apparitions* with their background. Everything is there together, in a claustrophobic now, to the final, frantically repeated telegram signal.



György Ligeti's "Musica Ricercata" is a suite of piano studies, composed in Budapest between 1951 and 1953 and, for the time and place of its composition, remarkably experimental. The work is built on a very original idea, that of using only one single note in the first movement, an A played in different octaves and combinations but towards the end supported with a D; in the second movement there are three notes; in the third just four and so on until all the notes appear in the eleventh and final movement—originally written as a chromatic ricercare for organ with the title "Omaggio a G. Frescobaldi".

"About 1950 I realized that further development of the post-Bartók style in which I had been composing was not the way forward for me", Ligeti wrote in an article in Dagens Nyheter in the winter of 1968. "I was 27 years old and living in Budapest, completely isolated from all the ideas, trends and techniques of composition which developed in Western Europe after the war. (— — —) In 1951 I started to experiment with simple structures of rhythm and sound in order, in a manner of speaking, to build up a new music from nothing. My method was Cartesian to the extent that I considered all the music which I already knew and loved as not binding on me—even as invalid. I asked myself: what can I do with a single note? what can I do with its octave? what with one interval? what with two intervals? what with definite rhythmic relationships which could form the foundations of a whole based on rhythm and interval? In this way severai

small pieces were composed, chiefly for the piano. From these questions and the attempt to solve them, certain characteristics appeared which were not wholly unconnected with serial ideas. This seems to me remarkable since I arrived at them from a completely different starting point and via a completely different path.

I had not the faintest idea of those tendencies which at the same time in Western Europe led to serial music. Even Schönberg's twelve tone method was completely unknown to me, to say nothing of that of Webern. The isolation in which I was forced to work, condemned me however, in spite of my imagined release from myself, to failure since the Bartókian idiom with which I was intimate still showed through as a stylistic characteristic, in spite of the fact that it had not previously been predominant in my music."

György Ligeti: „In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre habe ich meinen musikalischen Stil allmählich geändert. Während meine Musik in den späten fünfziger Jahren hauptsächlich auf der „Mikropolyphonie“ beruhte, d.h. auf der Technik der engen und dichten Verquickung von Instrumentalstimmen (auch von Vokalstimmen), strebte ich etwa ab der Mitte der sechziger Jahre in die Richtung einer Polyphonie, die transparenter, klarer gezeichnet, dünner und spröder war. Die statischen, sich verwischenden Klangnetze wurden immer mehr durchgeleuchtet; divergente, heterogene und kontrastierende musikalische Bewegungsabläufe nisteten sich in die komplexen Klangnetze ein.

Typisch für diese neue Art von durchsichtiger Polyphonie sind etwa die *Zehn Stücke für Bläserquintett* (1968) und das *Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten* (1969—70). Einen Schritt weiter ging ich im Orchesterstück *Melodien* (1971): die Einzelstimmen wurden zu geschlossenen melodischen Gestalten geformt, und eine Anzahl solcher verschiedenartiger Einzelstimmen erklingt zur selben Zeit, doch in verschiedener Geschwindigkeit und verschiedener metrisch-rhythmischer Artikulation.

Das *Doppelkonzert* (1971—72) für Flöte (auch Alt- und Bassflöte), Oboe und Orchester ist zum Unterschied von beispielsweise dem *Kammerkonzert* und *Melodien* und auch von *San Francisco Polyphony* nicht auf der exakt temperierten Tonleiter aufgebaut. Ich habe ausgedehnten Gebrauch von Mikrointervallen gemacht, doch nicht in Form von exakten Vierteltönen, sondern mehr in der Form von kleinen Abweichungen von reiner Intonation. Mit Hilfe einer besonderen Griff- und Anblasungstechnik können insbesondere Holzblasinstrumente eine grosse Anzahl differenzierter Mikrointervalle erzeugen, auch die Klangfarbe kann durch Abweichungen in der Tonhöhe verändert werden.

Im ersten Satz, der langsam ist und verhalten im Ausdruck, bemühte ich mich um eine neue Art von Harmonik, die weder chromatisch oder diatonisch ist, sondern stattdessen einen ständig schwebenden Charakter hat. Auch im Orchester, in dem die Holzbläser vorherrschen, werden diese mikrotonalen Abweichungen verlangt.

Der zweite Satz fängt mit milden Wellenbewegungen an, die dann zu einem wahnsinnigen Prestissimo gesteigert werden, das eine äusserst virtuose Technik voraussetzt. Die Musik wird immer heller und klarer und glitzert zum Schluss wie tiefgekühlt, wo sie sich da steif und ruckartig wie Figuren in einem Kaspertheater rührt.

Das Orchesterstück *San Francisco Polyphony* (1973—74) ist gleichsam ein Endprodukt der stilistischen Linie *Bläserquintett — Melodien*, in diesem Stück habe ich die neue Polyphonie am konsequentesten durchgeführt.

Während das frühere Orchesterstück *Melodien* sanfte, fast schöne Musik ist, ist *San Francisco Polyphony* trockener, herber, im Duktus der melodischen Linien graphischer. Die Divergenz der einzelnen melodischen Linien ist noch größer, ihr Verschmelzungsgrad niedriger. Sowohl in *Melodien* als auch in *San Francisco Polyphony* gibt es einen übergeordneten Formablauf, eine Planung der Intervallik und Harmonik, die die heterogenen melodischen Stimmen wie eine Art Magnetfeld ordnet (die *Melodien* sind heterogen, trotzdem schmiegen sie sich mehr oder weniger aneinander und werden von bestimmten, im Laufe des Stückes sich verändernden intervallischen Strukturen beherrscht), doch ist in *San Francisco Polyphony* die Divergenz der melodischen Linien stärker als die verschmelzende harmonische Ordnung. Es entsteht ein Wechselspiel zwischen Ordnung und Chaos: die einzelnen melodischen Linien und Gestalten sind in sich geschlossen und geordnet; ihre Kombination, sowohl simultan wie sukzessiv, ist chaotisch; in der Großform schließlich, im übergeordneten Ablauf des musikalischen Geschehnisses, manifestiert sich wiederum Ordnung — man sollte sich einzelne Gegenstände vorstellen, die in riesiger Unordnung in eine Schublade geworfen wurden, doch die Schublade selbst hat wiederum eine definierte Form: in ihr herrscht Chaos, sie selbst ist aber wohlgestaltet."

Die Werke, die *György Ligeti* (geb. 1923) bekannt und zu einem der bedeutendsten und einflussreichsten Tonsetzer innerhalb moderner Musik machten, sind alle nach seiner Flucht von Ungarn Herbst 1956 entstanden. Heute, 20 Jahre später, umfasst das Werkverzeichnis über 30 Nummern: u.a. eine Oper, zwei Werke für Chor und Orchester, fünf grosse Orchesterstücke, zwei für Kammerorchester, eines für Streichorchester, zwei Solokonzerte (und zwei weitere in Vorbereitung), ein Streichquartett, ein Bläserquintett, zwei Etüden und ein grösseres Werk für Orgel, ein Solostück für Cembalo, ein grosses Werk für zwei Klaviere, zwei Kammermusikwerke für Sänger und Instrumente, ein Stück für gemischten Chor a capella sowie drei elektronische Werke — Ligetis früheste (1957—58) in Westeuropa komponierte Musik.

1958 fand auch in Wien die Uraufführung eines der wichtigsten früheren Werke Ligetis, des nunmehr als „Nr. 1“ bezeichneten Streichquartetts „*Métamorphoses nocturnes*“ (1953—54) statt. Dessen Stil, beeinflusst von Bartók, Alban Berg und Strawinsky, weicht stark von der Musik ab, die man mit Ligetis Namen seit dem Durchbruchwerk *Apparitions* beim ISCM-fest in Köln 1960 verbindet; das letztere schon in Ungarn Sommer 1956 begonnen unter dem Titel „*Víziók*“ (Visionen), via verschiedene Zwischenversionen erst vollendet 1959.

Lange wehrte sich Ligeti gegen den Gedanken, die Veröffentlichung und Aufführung des Streichquartetts und auch anderer Werke, die seinerzeit in Ungarn aus musikpolitischen Gründen strikt verboten waren, zuzulassen. Erst gegen Schluss der 1960er Jahre, als er seinen bahnbrechenden Stil mit dichten, chromatischen „Büscheln“ in Formen ohne Bewegung (*Apparitions*, *Atmosphères*, *Volumina*, *Requiem*) zu einer klareren und durchsichtigeren Polyphonie weiterentwickelt hatte, fühlte er sich veranlasst, auch seine Kompositionen von vor 1957—66 teilweise zu veröffentlichen. Aber auch wenn Ligeti sagt, dass er diese Musik nunmehr betrachte, als ob sie von einem ihm fremden Tonsetzer geschrieben sei, gibt es da Züge, die unzweifelhaft „ligetisch“ sind, inbezug auf Technik und Musikalische Form.

Métamorphoses nocturnes hat wenig mit traditionellen Formtypen wie Sonate, Rondo etc. gemeinsam und besteht stattdessen aus einer langen Kette kontrastierender, doch untereinander verwandter Abschnitte, die in der Regel ohne Pause ineinander übergehen. Ein kleines melodisches Motiv am Anfang ist die Kernzelle, aus der sich dann das ganze Werk entwickelt. Dieses Kernmotiv: zwei steigende, grosse Sekunden im Halbtonsabstand, existiert latent schon in dem chromatisch ansteigenden Trichord der ersten Takte (zwei aufeinandergestapelte grosse Sekunden statt der grossen und kleinen Terzen der tonalen Dreiklänge). Das Motiv, zu kurz, „Thema“ genannt zu werden, entwickelt sich rasch zu einer kleinen melodischen Arabeske, präsentiert sich direkt und spiegelverkehrt und ist bald in sinnreiche kontrapunktische Kombinationen verwickelt. Trotz vieler scheinotonaler Erscheinungen ist die Musik nicht „tonal“: es gibt kein eindeutig definiertes tonales Zentrum. Sie ist auch nicht „seriell“, auch wenn der Inbezug auf Tonalität ganz ungebundene, frei-chromatische Aufbau von einem willkürlich gewählten Intervallkomplex gewisse Ähnlichkeiten mit seriellen Methoden aufweist.

Man kann vor allem zwei kontrastierende Elemente bemerken: ein unbestimmt weggleitendes und ein ländliches, einem Tanz gleichendes. Die Spannungen zwischen diesen werden immer stärker, je weiter das Werk fortschreitet: die Konturen des weichen werden immer mehr aufgelöst, während der Tanzimpuls in einem mechanischen Ticken erstarrt. In verschiedenen Abschnitten herrscht gewöhnlich einer dieser zwei Grundcharaktere, aber manchmal werden sie einander gegenübergestellt, und in dem grossen Schlussabschnitt schlagen sie sozusagen in ihr Gegenteil um: ein mechanisch wiederholtes Flageolettglissando in allen Instrumenten, das ein vollständig amorphes Klanggewebe verursacht. Durch dieses hindurch taucht nach und nach wieder das einleitende Motiv auf, zweimal in den beiden Violinen und ironisch kommentiert in Viola und Violoncell. So folgt ein kurzes Rezitativ für Cellosolo, ein brutaler Tuttiakkord, sforzandissimo, und einige abschliessende motivische Fragmente — pianissimo dolente, morendo.

Das 15 Jahre jüngere Stück für Cembalo *Continuum* gibt ein ganz neues Bild. Es ist eines der kürzesten Werke Ligetis, aber zusammen mit *Artikulation* (1958, elektronisch), *Atmosphères* (1961, grosses Orchester ohne Schlagzeug) und *Lux aeterna* (1966, 16-stimmiger gemischter Chor a capella) eines seiner kompositionstechnisch meist unverfälschten und — zusammen mit den übrigen genannten — eines seiner musikalisch bedeutendsten, trotz oder vielleicht dank seiner ausserordentlich komprimierten Form.

Das Stück ist ein 4 Minuten langes Prestissimo, ohne die aller kleinste Pause: die manuellen Möglichkeiten des Cembalisten und die technischen des Cembalos strecken sich bis zur Grenze des physisch Ausführbaren. Was auf dem Papier wie einzelne Noten aussieht, befindet sich akustisch ständig auf der Grenze zwischen Verschmelzung und Trennung. Aber aus diesem musikalischen Fixierbild, wo Instrumentalist und Instrument zusammenzuwachsen scheinen wie die surrende Fliege mit dem Spinnweben, in dem sie hängengeblieben ist — und wo die mechanischen Nebengeräusche des Cembalos ein mitkomponierter „Störungs-faktor“ sind — entsteht eine ruhige Folge harmonischer Verwandlungen als ein höchst überraschender und extremer Kontrast. In *Continuum* werden — simultan und mit äusserster Konzentration — die akustischen Schreckfiguren von *Apparitions* mit ihrem Hintergrund zusammengeführt: alles ist da gleichzeitig, in einem klaustrophobischen Jetzt, bis zum frenetisch wiederholten Telegrammsignal des Schlusses.

György Ligeti's „Musica Ricercata“ ist eine Serie Klavieretüden, zu Budapest 1951-53 komponiert und in Hinblick auf Entstehungszeit und -platz überraschend experimentell. Das Werk baut auf einer recht originellen Idee, u.zw. im ersten Satz lediglich einen einzigen Ton zu verwenden, ein A in verschiedenen Oktaven und Kombinationen, gegen den Schluß allerdings durch ein D ergänzt; im zweiten Satz nur drei Töne; im dritten nur vier usw. bis alle Töne im elften/letzten Satz eingesetzt werden — einem ursprünglich für Orgel komponierten chromatischen Ricercare mit dem Titel „Omaggio a G. Frescobaldi“.

„Um 1950 entdeckte ich, daß die Weiterentwicklung des post-Bartók'schen Stiles, in dem ich bis dahin komponiert hatte, für mich keinen verwendbaren Weg mehr darstellte,“ schrieb Ligeti in einem Artikel in der Dagens Nyheter (Stockholm) im Winter 1968. — „Ich war 27 Jahre alt und lebte in Budapest, völlig isoliert von all jenen kompositorischen Ideen, Tendenzen und Techniken, die nach dem Kriege in Westeuropa zu Tage getreten waren. (---) 1951 begann ich, mit einfachen klanglichen und rhythmischen Strukturen zu experimentieren, um gewissermaßen von Nullpunkt weg eine völlig neue Musik aufzubauen. Insofern war meine Methode ‚cartesianisch‘, als ich all die Musik, die ich bereits kannte und liebte, als unverbindlich betrachtete — sogar als ungültig. Ich fragte mich selbst: was kann ich mit einem einsamen Ton machen? was kann ich mit dessen Oktaverlegung tun? was mit einem Intervall? was mit zwei Intervallen? was mit bestimmten rhythmischen Relationen, die als Grundelemente einer rhythmisch-intervallischen Gestalt fungieren könnten? Solchermaßen entstanden mehrere kleine Stücke, hauptsächlich für Klavier. In jenen Fragestellungen und Versuchen zu Lösungen erschienen gewisse Züge, denen es nicht an Verbindungen mit seriellen Ideen mangelte. Das schien mir jetzt bemerkenswert, da ich sie aus ganz anderen Voraussetzungen heraus und auf ganz anderen Wegen erreichte.“

Ich hatte ja nicht die geringste Ahnung von jenen Tendenzen, die damals in Westeuropa zur seriellen Musik führten. Sogar Schönbergs Zwölftonstil war mir völlig unbekannt, um von Webern gar nicht zu reden. Die Isolierung, in der ich arbeiten mußte, verurteilte allerdings zumindest teilweise meine

eingebildete Selbstbefreiung zum Mißerfolg, da das früher vertraute Bartók-
sche Idiom nach wie vor als stilistisches Merkmal zum Vorschein kam, ob-
wohl es nicht einmal früher in meiner Musik die Vorherrschaft gehabt hatte.“

György Ligeti: « Dans la deuxième moitié des années 60, je modifiai graduellement mon style musical. Depuis la fin des années 50, mes œuvres étaient bâties principalement sur une sorte de « micropolyphonie », c'est-à-dire une fusion dense et compacte des voix contrapuntiques (instrumentales et vocales) mais, à partir environ du milieu de la décennie 1960, je commençai à aspirer à une polyphonie plus transparente aux lignes plus claires, plus minces et plus rudes. Les réseaux sonores statiques, à moitié effacés, devinrent de plus en plus translucides et des mouvements musicaux divergents, hétérogènes et contrastants, commencèrent à se faufiler dans les réseaux sonores complexes.

A titre d'œuvres typiques où perce cette polyphonie plus transparente, on peut nommer Dix Pièces pour quintette à vents (1968) et Kammarkonzert pour 13 instrumentistes (1969-70). Avec Melodies pour petit orchestre (1971), je fis un pas de plus en avant: les voix y ont été façonnées individuellement comme des formes mélodiques fermées et un grand nombre de ces voix sont entendues simultanément mais dans des tempi différents et avec une articulation métrique et rythmique différente.

Le Double Concerto (1971-72) pour flûte (même flûte alto et flûte basse), hautbois et orchestre n'est pas érigé sur une gamme exactement tempérée, à la différence de, par exemple, Kammarkonzert et Melodien — et même San Francisco Polyphony. J'ai utilisé le microintervalle sur une grande échelle, pas les quarts de tons exacts mais plutôt de petits écarts de l'intonation juste. A l'aide d'une technique manuelle et d'embouchure spéciale, les bois surtout peuvent produire un grand nombre de micro-intervalles différenciés et même la couleur sonore varie selon les différences de hauteur de son.

Dans le premier mouvement, à l'expression lente et retenue, j'ai recherché une nouvelle sorte d'harmonie qui est ni chromatique ni diatonique mais bien au caractère constamment flottant. Ces écarts microtonaux sont dictés même dans l'orchestre où les bois dominent.

Le deuxième mouvement commence par un doux roulis de vagues qui s'accélère ensuite jusqu'à un prestissimo furieux exigeant une technique extrêmement virtuose. La musique s'éclaircit et se clarifie pour finalement briller comme en état de frigorification où elle bouge avec raideur et par secousses comme les figures d'un théâtre de guignol.

San Francisco Polyphony (1973-74) pour orchestre constitue pour ainsi dire la station finale de la ligne de développement stylistique partant de Dix Pièces pour quintette à vents, allant jusqu'à Melodien; c'est l'œuvre où cette nouvelle polyphonie, fortement hétérogène, a été réalisée avec le plus de méthode.

Alors que Melodien est de la musique douce, presque « belle », San Francisco Polyphony est plus sèche, plus acerbe et les lignes mélodiques sont imprégnées d'une précision plus grande, presque graphique. Les divergences entre les lignes individuelles sont encore plus grandes et le degré de fusion, plus bas. On trouve un déroulement formel supérieur dans Melodien et San Francisco Polyphony, un plan d'intervalle et d'harmonie qui, comme un champ magnétique, règle les voix mélodiques: quoique les mélodies soient hétérogènes, elles s'adaptent plus ou moins l'une à l'autre et sont maîtrisées par des structures intervallaires graduellement modifiées au cours de la musique. Dans San Francisco Polyphony, la recherche de la divergence mélodique est plus forte que celle de la fusion harmonique. Une alternance d'ordre et de chaos survient

de cette relation: les lignes mélodiques individuelles et les conformations sont en elles-mêmes fermées et ordonnées, leurs combinaisons simultanées et successives sont chaotiques, la forme en gros — le déroulement musical supérieur — réétablit l'ordre. On peut comparer ceci à un nombre d'objets en désordre dans une boîte mais la boîte elle-même, à l'intérieur de laquelle se trouve le chaos, a une forme claire et nette — comme les parties composant son contenu. »

Les œuvres qui ont fait connaître György Ligeti et qui en ont fait l'un des compositeurs de musique contemporaine les plus importants et les plus influents — et un des plus joués, même lors de programmes de concerts traditionnels — ont toutes été écrites après la fuite de Hongrie en automne 1956. Maintenant, 20 ans plus tard, la liste d'œuvres comprend plus de 30 numéros: entre autre un opéra, deux œuvres pour chœur et orchestre, cinq grandes pièces orchestrales, deux pour orchestre à chambre, une pour orchestre à cordes, deux concertos (ainsi que deux en préparation), un quatuor à cordes, un quintette à vents, deux études et une œuvre majeure pour orgue, un morceau pour clavecin solo, une grande œuvre pour deux pianos, deux œuvres de musique de chambre pour voix et instrument, un morceau pour chœur mixte a cappella ainsi que trois œuvres électroniques — la première musique de Ligeti composée en Europe de l'Ouest, en 1957-58.

En 1958, une des plus importantes parmi les œuvres antérieures de Ligeti fut créée également à Vienne, le quatuor à cordes *Métamorphoses nocturnes* (1953-54) désigné maintenant comme le « numéro 1 ». Son style, influencé par Bartók, Alban Berg et Stravinsky, diffère totalement de la musique associée au nom de Ligeti depuis l'œuvre de percée *Apparitions* au festival de l'ISCM à Cologne en 1960 — œuvre commencée déjà en Hongrie à l'été de 1956 sous le titre de « *Víziók* », c'est-à-dire *Visions*, mais terminée seulement en 1959 après plusieurs versions intermédiaires.

Ligeti s'est longtemps défendu contre toute pensée de laisser le quatuor à cordes et d'autres œuvres — elles aussi, de leur temps, strictement défendues en Hongrie à cause de raisons musico-politiques — être jouées et éditées. A la fin des années 1960, avec *Apparitions*, *Atmosphères*, *Volumina* et *Requiem*, il avait fait un pas en avant dans le développement de son style ouvrant une ère nouvelle, du chromatisme micropolyphonique et des formes stagnantes à une polyphonie plus claire et plus transparente; c'est alors qu'il trouva justifié de laisser paraître aussi une partie de ce qu'il avait composé avant la période 1957-66. Mais même si Ligeti dit qu'il considère cette musique comme venant d'un compositeur maintenant presque totalement étranger pour lui, il se trouve là des traits manifestement « ligétiens » en ce qui a trait et à la technique et à la forme musicale.

Les *Métamorphoses nocturnes* ont peu en commun avec les types de formes traditionnelles comme la sonate, le rondo, etc, et se composent plutôt d'une longue chaîne de sections contrastantes quoiqu'apparentées l'une à l'autre qui, en règle générale, passent de l'une à l'autre sans pause. Un petit motif mélodique au début est la cellule centrale de laquelle toute l'œuvre vient à se développer. Ce motif central: deux secondes majeures ascendantes séparées par un demi-ton sont latentes déjà dans le « tri-corde » chromatiquement ascendant des premières mesures (deux secondes majeures empilées l'une sur l'autre au lieu des tierces majeures et mineures des accords parfaits tonaux). Le motif, beaucoup trop court pour être appelé « thème », se développe

rapidement en une petite arabesque mélodique présentée originalement et en rétrograde et bientôt engagée dans d'ingénieuses combinaisons contrapuntiques. En dépit de plusieurs formations d'apparence tonale, la musique n'est pas « tonale » : il ne s'y trouve aucun centre univoquement défini comme tonal. Elle n'est pas « sérielle » non plus, même si sa formation exempte de toute considération tonale, librement chromatique, provenant d'un complexe intervallaire arbitraire, présente certaines ressemblances avec des méthodes sérielles.

On doit surtout remarquer deux éléments contrastants : un vaguement fuyant, immatériel et un rustique, dansant. Le contraste entre les deux est renforcé à mesure que l'œuvre progresse : le mou devient de plus en plus décomposé dans les contours alors que l'impulsion dansante est pétrifiée dans un tic tac mécanique. Les différentes sections sont habituellement dominées par l'un ou l'autre de ces deux caractères fondamentaux qui sont parfois confrontés directement l'un avec l'autre et, dans la grande section finale, les deux ont pour ainsi dire passé à leur contraire : un glissando d'harmoniques mécaniquement répété à tous les instruments, produisant un tissu tonal complètement amorphe. Grâce à cela, le motif de l'introduction réapparaît peu à peu, deux fois — aux violons I et II — et est commenté ironiquement respectivement à l'alto et au violoncelle. Puis se succèdent un bref récitatif pour violoncelle solo, un accord tutti brutal, sforzandissimo et quelques fragments motiviques concluants — pianissimo dolente, morendo.

La pièce pour clavecin Continuum est de quinze ans plus jeune et présente un aspect tout différent. C'est une des œuvres assez brèves de Ligeti ; en compagnie d'Articulation (1958, électronique), Atmosphères (1961, grand orchestre sans percussion), et Lux Aeterna (1966, chœur mixte à 16 voix a cappella) elle est une des compositions les plus pures techniquement parlant et une des plus importantes musicalement, en dépit ou peut-être grâce à sa forme extraordinairement comprimée. Le morceau est un prestissimo d'environ 4 minutes sans pause, ne serait-ce qu'une fraction de seconde : les possibilités manuelles du claveciniste et celles techniques du clavecin sont utilisées à la limite du possible physique. Ce qui semble être des sons isolés sur la feuille à musique se trouve acoustiquement continuellement à la limite de la fusion et de la séparation. Mais à partir de cette image à fixer musicale où l'instrumentiste et l'instrument semblent se souder comme la mouche surrante et la toile d'araignée où elle s'est prise — et où les bruits accessoires mécaniques du clavecin sont un « facteur de perturbation » compris dans la composition — un enchaînement calme de transformations harmoniques se présente comme un contraste extrême des plus surprenants. Dans Continuum, les figures acoustiques terrifiantes d'Apparitions s'unissent — simultanément et avec la plus grande concentration — à leur fond : tout existe en même temps, dans un maintenant claustrophobe, jusqu'au signal de télégramme frénétiquement répété à la fin.

« Musica Ricercata » de Ligeti est une suite d'études pour piano composées à Budapest de 1951 à 53, études étonnamment expérimentales vu le temps et l'endroit de leur composition. L'œuvre est érigée sur une idée très originale : c'est que Ligeti n'emploie qu'une seule note dans le premier mouvement, un la dans des octaves et arrangements différents mais auquel la un ré s'ajoute à la fin ; dans le second mouvement, il n'emploie que trois notes ; dans le troisième, seulement quatre et ainsi de suite jusqu'à

toutes les notes chromatiques dans le onzième et dernier mouvement — un *ricercare* chromatique originellement composé par orgue, portant le titre d' « Omaggio à G. Frescobaldi ».

« Vers 1950, j'ai découvert que le développement du style post-Bartok dans lequel j'avais composé jusqu'alors ne m'était plus un chemin accessible », écrit Ligeti dans un article dans « Dagens Nyheter » à l'hiver de 1968. — « J'avais 27 ans et je vivais à Budapest complètement isolé de toutes les idées, tendances et techniques de composition qui avaient surgi en Europe de l'Ouest. (...) En 1951, je commençai à expérimenter avec des structures sonores et rythmiques simples afin de bâtir, pour ainsi dire, une toute nouvelle musique à partir de zéro. Ma méthode était « cartésienne » dans le sens que je considérais toute la musique que je connaissais déjà et que j'aimais comme désengageante — oui, et même jusqu'à nulle. Je me demandais: qu'est-ce que je peux faire d'un ton unique? qu'est-ce que je peux faire de ses octaves? d'un intervalle? de deux intervalles? de relations rythmiques définies qui pourraient servir d'élément fondamental dans une configuration rythmico-intervallaire. C'est ainsi que naquirent plusieurs petits morceaux, surtout pour piano. Dans cet état d'interrogation et de tentatives de solutions, certains traits se sont révélés: traits apparentés aux idées sérielles. Ce me semble maintenant remarquable car je parvins à elles grâce à des principes et par des chemins entièrement différents.

Je n'avais pas le moindre idée des tendances qui menèrent à la musique sérielle en Europe de l'Ouest à ce moment-là. J'ignorais tout même du style dodécaphonique de Schönberg, pour ne rien dire de celui de Webern. L'isolement dans lequel j'étais forcé de travailler devait cependant mener ma libération personnelle imaginaire à l'échec, du moins en partie, parce que l'idiome de Bartók, auparavant familier, perceait encore comme caractéristique stylistique bien qu'il n'eût même pas été prédominant dans ma musique antérieure. »



Gunilla von Bahr has in a short space of time developed into one of the Nordic countries' leading flute soloists. She was born in 1941 and studied at the Stockholm Music School, after which she played for five years in several of the country's leading orchestras. Nowadays she devotes herself entirely to the demanding duties of a soloist. She naturally spans over the whole of the classical repertoire and has in recent years turned increasingly to contemporary music. Here she has the undoubted advantage of being one of the few flautists who play on all four flutes (from piccolo to bass flute in C) equally well. A whole range of composers — more than 25 — have written a total of more than 45 works specially for her, including seven concertos. She plays about 100 concerts each year.

Gunilla von Bahr appears on 26 other BIS records.

Torleif Lännerholm (b.1923) studied from 1937-43 at the Stockholm College of Music where he won a medal for distinction. In 1943 he joined the orchestra of the Royal Opera in Stockholm and three years later was appointed principal oboist of the Swedish Radio Symphony Orchestra. He is a popular soloist and a member of the Swedish Royal Academy of Music.

Elgar Howarth (b.1935) graduated from Manchester University and studied composition and trumpet at the Royal Manchester College where he participated in a group for new music with Harrison Birtwistle, Alexander Goehr and Peter Maxwell Davies. From 1958-66 he devoted himself primarily to playing the trumpet and appeared with the Philip Jones Brass Ensemble, the London Sinfonietta and the Royal Philharmonic Orchestra but he maintained his interest in composition and conducting. In 1969 he was invited to conduct the London Sinfonietta and he has since conducted most of the leading orchestras in the U.K.. Elgar Howarth frequently performs contemporary music and works closely with several composers, among them Iannis Xenakis and György Ligeti.

The Voces Intimæ Quartet (Jorma Rahkonen, Ari Angervo, Mauri Pietikäinen and Veikko Höylä) was founded in 1970. The quartet has studied with Prof. Suhonen in Helsinki, with the Tatrai Quartet in Budapest and with the Prague Quartet in Jyväskylä. Its debut took place in Helsinki in 1971 and concerts have since been given at music festivals in Finland and in Stockholm, Liège and Budapest. The quartet was awarded third prize at the International Competition for String Quartets in Liège in 1972 and first prize in the competition organized by Finnish Radio in 1974. They appear on 3 other BIS records.

Eva Nordwall (b.1944 in Czechoslovakia) studied at the Conservatory of Brno before settling in Sweden in 1963. At the Stockholm College of Music she studied the piano with Stina Sundell and the harpsichord with Margit Theorell. She made her concert debut in 1972 and has since appeared on radio and television as well as giving concerts in Sweden and on the Continent, including first performances of numerous new compositions for harpsichord.

Liisa Pohjola studied in Vienna, West Germany, Paris and elsewhere and is currently senior teacher of a piano class at the Sibelius Academy in Helsinki. In January 1975 she was awarded (as the first active musician) a prize for her contribution to Finnish musical life by the Foundation for the Promotion of Finnish Music.



Gunilla von Bahr



Gunilla von Bahr hat sich in kurzer Zeit zu einer führenden Soloflötistin Skandinaviens entwickelt. Sie ist 1941 geboren und studierte an der Stockholmer Musikschule, wozu sie während fünf Jahre in mehreren führenden Sinfonieorchestern Schwedens mitwirkte. In letzter Zeit hat sie sich ganz der zeitraubenden solistischen Tätigkeit gewidmet. Sie beherrscht selbstverständlich das ganze klassische Repertoire, und in jüngster Zeit hat sie sich außerdem in steigendem Maße der Musik der Gegenwart gewidmet. In diesem Zusammenhang ist ihr ein Umstand vorteilhaft gewesen: sie ist eine der wenigen, die die sämtliche vier Querflötentypen (vom Pikkolo bis zur Baßflöte) mit derselben Sicherheit beherrscht. Mehr als 25 Komponisten haben eigens für sie Werke komponiert, insgesamt mehr als 45 Kompositionen, darunter sieben Solokonzerte. Sie spielt jährlich etwa 100 Konzerte.

Gunilla von Bahr erscheint auf 26 weiteren BIS-Platten.

Torleif Lännerholm (geb.1923) studierte 1937-43 an der Musikhochschule in Stockholm, wo er auch mit einem Jeton ausgezeichnet wurde. 1943 wurde er Mitglied der Kgl. Hofkapelle, drei Jahre später Solooboist am Symphonieorchester des schwedischen Rundfunks. Er tritt oft als Solist auf, ist auch Mitglied der Musikalischen Akademie.

Elgar Howarth (geb.1935) studierte nach seinem akademischen Examen an der Universität Manchester Komposition und Trompete am Royal Manchester College, wo er zusammen mit Harrison Birtwistle, Alexander Goehr und Peter Maxwell Davies an einer Gruppe für neue Musik teilnahm. Die Jahre 1958-66 widmete er sich hauptsächlich dem Trompetenspiel und trat mit dem Philip Jones Brass Ensemble, der London Sinfonietta und dem Royal Philharmonic Orchestra auf, behielt aber sein Interesse für Komposition und Dirigieren. 1969 erhielt er eine Einladung, Londons Sinfonietta zu dirigieren und seit dieser Zeit hat er die meisten Orchester von Bedeutung in Großbritannien dirigiert. Elgar Howarth dirigiert gerne moderne Werke und arbeitet eng mit mehreren Tonsetzern zusammen, u.a. Iannis Xenakis und György Ligeti.

Das **Voces Intimæ-Quartett** (Jorma Rahkonen, Ari Angervo, Mauri Pietikäinen und Veikko Höylä) wurde 1970 gegründet. Dessen Erzieher waren Prof. Suhonen in Helsinki, das Tatrai-Quartett in Budapest und das Prag-Quartett in Jyväskylä. Das Debutkonzert fand 1971 in Helsinki statt, und das Quartett hat seitdem Konzerte bei verschiedenen Musikfestspielen in Finnland sowie in Stockholm, Liege und Budapest gegeben. Es hat auch den dritten Preis des internationalen Streichquartettwettbewerbes in Liege im Jahre 1972 erhalten sowie den ersten Preis im Quartettwettbewerb des finnischen Rundfunks 1974. Das Voces Intimæ-Quartett erscheint auf 3 weiteren BIS-Platten.



The Voces Intimæ Quartet & György Ligeti

Eva Nordwall (geb.1944 in der Tschechoslowakei) studierte am Konservatorium in Brünn, bevor sie sich 1963 in Schweden niederließ. An der Musikhochschule in Stockholm studierte sie Klavier bei Stina Sundell und Cembalo bei Margit Theorell. Seit ihrem Konzertdebüt 1972 hat sie Radio- und TV-Aufnahmen gemacht und in Schweden und auf dem Kontinent konzertiert u.a. mit Uraufführungen zahlreicher neuer Werke für Cembalo.

Lüsa Pohjola studierte u.a. in Wien, in der BRD und in Paris und ist zur Zeit Hauptlehrer einer Klavierklasse an der Sibelius Akademie in Helsinki. Im Januar 1975 hat die Stiftung für die Förderung finnischer Musik ihr aufgrund ihrer Beiträge zum finnischen Musikleben einen Preis verliehen.



Eva Nordwall & György Ligeti

Gunilla von Bahr est rapidement devenue une des flûtistes les plus éminentes du Nord. Elle est née 1941 et a étudié au conservatoire de musique de Stockholm, après quoi elle a joué pendant cinq ans dans plusieurs des orchestres les plus importants de Suède. Elle se consacre maintenant exclusivement aux exigeantes tâches d'une soliste. Elle maîtrise entièrement le répertoire classique et, ces dernières années, elle a joué de plus en plus de musique contemporaine. Elle a ici le grand avantage d'être une des rares flûtistes qui jouent aussi bien des quatre flûtes, du piccolo à la flûte basse. Plus de vingt-cinq compositeurs ont écrit un total de plus de 45 œuvres spécialement pour elle, parmi quoi sept concertos pour flûte. Gunilla von Bahr donne environ 100 concerts chaque année.

Gunilla von Bahr a enregistré 26 autres disques BIS.



Torleif Lännerholm

Torleif Lännerholm (1923-) a étudié de 1937 à 43 à l'École Supérieure de Musique de Stockholm où il gagna une médaille de distinction. En 1943, il fut engagé à l'Orchestre de la Cour Royale et, trois ans plus tard, à l'Orchestre de la Radio de Suède comme hautboïste solo. C'est un soliste en demande et un membre de l'Académie de Musique.

Elgar Howarth (1935-) passa d'abord ses examens académiques avant d'étudier la composition et la trompette au Royal Manchester College où il fit partie d'un groupe de musique nouvelle aux côtés d'Harrison Birtwistle, Alexander Goehr et Peter Maxwell Davies. De 1958 à 66, il se consacra surtout à la trompette et joua avec le Philip Jones Brass Ensemble, la London Sinfonietta et le Royal Philharmonic Orchestra mais il garda un vif intérêt pour la composition et la direction. En 1969, il fut invité à diriger la London Sinfonietta et a depuis lors dirigé la plupart des orchestres majeurs de Grande-Bretagne. Elgar Howarth dirige volontiers des œuvres contemporaines et collabore étroitement avec plusieurs compositeurs dont Iannis Xenakis et György Ligeti.

Le **Quatuor Voces Intimæ** (Jorma Rahkonen, Ari Angervo, Mauri Pietikäinen et Veikko Höylä) fut fondé en 1970. Il a reçu l'enseignement de Prof. Suhonen à Helsinki, du Quatuor Tatrai à Budapest et du Quatuor Prague à Jyväskylä. Les débuts furent faits à Helsinki en 1971 et le quatuor a depuis lors joué à différents festivals musicaux finlandais et à Stockholm, Liège et Budapest. Le quatuor gagna un troisième prix à la compétition internationale de Liège pour quatuors à cordes en 1972 et un premier prix au concours de quatuors à cordes de la Radio de Finlande en 1974. Voces Intimæ a également enregistré sur 3 autres disques BIS.

Eva Nordwall (née en 1944 en Tchécoslovaquie) a étudié au Conservatoire de Brno avant de s'établir en Suède. Elle travailla le piano avec Stina Sundell et le clavecin avec Margit Theorell à l'Ecole Supérieure de Musique de Stockholm. Après ses débuts en 1972, elle a fait des enregistrements pour la radio et la télévision et a donné des concerts en Suède et sur le continent incluant de nombreuses créations de nouvelles œuvres pour clavecin.

Liisa Pohjola a étudié à Vienne, en Allemagne de l'Ouest et à Paris entre autres et est présentement professeur d'une classe supérieure de piano à l'Académie Sibelius à Helsinki. En janvier 1975, elle reçut, à titre d'artiste prédominante, pour ses contributions à la vie musicale finlandaise, un prix de la Fondation pour la Promotion de la Musique Finlandaise.

INSTRUMENTARIUM

Flute: Aug. Rich. Hammig, Markneukirchen

Alto & Bass flutes: Werner Wetzel, West Berlin

1st Violin: Baptista Ceruti, Cremona 1820/Bow: A. Nürnberger, West Germany

2nd Violin: Vincenzo Panorma, London, 18th Century/Bow: A. Richaume, Paris

Viola: Joannes Bockem, Cologne ca. 1710/Bow: Siegfried Finkel, West Germany

Cello: Vincenzo Ruger, Cremona 1706/Bow: Risto Vainio, Helsinki

Harpichord: Neupert "Vivaldi", Nuremberg 1972

Piano: Steinway D

Recording data: 1975-12-19 at Circus, Stockholm (Double Concerto, San Francisco Polyphony), 1976-06,30 and 07-01/2 at Nacka Aula, Sweden (Quartet, Continuum), 1974-11-09 at Studio 3, The Radio House, Stockholm (Musica Ricercata)

Recording engineer: Helmuth Mühle (Double Concerto, San Francisco Polyphony), Robert von Bahr (all other tracks)

Unknown equipment and BASF LGR30P tape (Double Concerto, San Francisco Polyphony). Revox A77 tape recorder, 15 i.p.s., 2 Sennheiser MKH105 microphones, Scotch 206 tape (Musica Ricercata: Scotch 208 tape).

Producers: Tage Olhagen (Double Concerto, San Francisco Polyphony), Robert von Bahr (all other tracks)

Cover text: Ove Nordwall

English translation: William Jewson

German translation: Leo Rosenblüth and Per Skans

French translation: Arlette Chené-Wiklander

Cover photos: Ove Nordwall, Kaija Harjanne, Bo Johansson

Sleeve design: Andrew Barnett

Type setting: Andrew Barnett and Fredriksson Sätterier

Lay-out: Andrew Barnett

Repro: K&P Grafiska, Stockholm

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & ® 1974, 1975, 1976 & 1987, Grammofon AB BIS

