



# LIGETI

VIOLIN, PIANO & ROMANESC  
Concertos

ISABELLE FAUST  
JEAN-FRÉDÉRIC NEUBURGER  
FRANÇOIS-XAVIER ROTH

les  
siècles

GYÖRGY LIGETI (1923-2006)

**Violin Concerto**

|   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | I. Praeludium. Vivacissimo luminoso   | 4'18 |
| 2 | II. Aria - Hoquetus - Choral. Andante con moto  | 7'29 |
| 3 | III. Intermezzo. Presto fluido  | 2'18 |
| 4 | IV. Passacaglia. Lento intenso  | 6'28 |
| 5 | V. Appassionato. Agitato molto<br><i>Cadenza by Oscar Strasnoy and Isabelle Faust</i> | 7'10 |

GYÖRGY KURTÁG (b. 1926)

|   |   |      |
|---|---|------|
| 6 | <b>Aus der Ferne III for string quartet</b> | 2'51 |
|---|---|------|

GYÖRGY LIGETI

**Concert Românesc for small orchestra**

|    |                           |      |
|----|---------------------------|------|
| 7  | I. Andantino              | 2'45 |
| 8  | II. Allegro vivace        | 1'17 |
| 9  | III. Adagio ma non troppo | 3'14 |
| 10 | IV. Molto vivace          | 5'10 |

GYÖRGY KURTÁG

|    |   |      |
|----|---|------|
| 11 | <b>Aus der Ferne V for string quartet</b> | 3'23 |
|----|---|------|

GYÖRGY LIGETI

**Piano Concerto**

|    |                                     |      |
|----|-------------------------------------|------|
| 12 | I. Vivace molto ritmico e preciso   | 3'43 |
| 13 | II. Lento e deserto                 | 6'29 |
| 14 | III. Vivace cantabile               | 4'20 |
| 15 | IV. Allegro risoluto, molto ritmico | 4'39 |
| 16 | V. Presto luminoso                  | 3'19 |

Scores : © Schott Music Group (Ligeti) - © Editio Musica Budapest (Kurtág)

**Isabelle Faust**

*violin by Antonio Stradivari "Szekely" (1718), graciously loaned by the Karolina Blaberg Foundation (1-6, 11)*

**Jean-Frédéric Neuburger**

*Steinway piano (12-16)*

**Les Siècles**

*François-Xavier Roth direction / conducting*

*Violins I* François-Marie Drieux\*<sup>o</sup>

Amaryllis Billet<sup>o</sup>, Laetitia Ringeval<sup>o</sup>, Pierre-Yves Denis, Chloé Jullian, Jérôme Mathieu,  
Matthias Tranchant, Angelina Zurzolo

*Violins II* Martial Gauthier\*<sup>o^A</sup>

Caroline Florenville<sup>o</sup>, Matthieu Kasolter, Emmanuel Ory, Charles Quentin de Gromard,  
Ingrid Schang, Mathieu Schmaltz

*Violas* Hélène Desaint\*<sup>o</sup>

Laurent Müller<sup>o</sup>, Carole Roth<sup>o^A</sup>, Catherine Demonchy, Jeanne-Marie Raffner,  
Lucie Uzzeni

*Cellos* Robin Michael\*<sup>o^A</sup>

Guillaume François<sup>o</sup>, Amaryllis Jarczyk<sup>o</sup>, Jennifer Hardy, Émilie Wallyn

*Double basses* Caroline Peach\*<sup>o</sup>

Thomas Stanticat, Rémi Vermeulen

*Flutes* Marion Ralincourt\*<sup>o</sup>, *flûte Sankyo Argent, flûte alto Jupiter tête argent, piccolo Haynes*  
*argent massif n° 1208, flûte à bec Künig*

Anne-Cécile Cuniot<sup>o</sup>, *flûte moderne Brannen-Cooper, piccolo Roosen*

*Oboes* Hélène Mourot\*<sup>o</sup>, *hautbois Marigaux n° 02695 (2003), ocarina soprano en ut Plaschke*  
Stéphane Morvan, *hautbois Josef modèle Clément (2022), cor anglais Fossati (2006)*

*Clarinets* Christian Laborie\*<sup>o</sup>, *clarinette en si bémol Buffet Crampon modèle Tosca (2018),*  
*clarinette en mi bémol Buffet Crampon modèle Prestige (1997), ocarina sopranino en fa*  
*aigu Plaschke, ocarina alto en sol grave Budrio*

Jérôme Schmitt<sup>o</sup>, *clarinette en si bémol Buffet Crampon modèle Festival Greenline,*  
*clarinette basse en ut Buffet Crampon modèle Prestige, ocarina alto en sol grave Budrio*

*Bassoons* Michaël Rolland\*<sup>o</sup>, *basson moderne Buffet Crampon, ocarina soprano en ut Plaschke*  
Aline Riffault, *basson*

*Horns* Rémi Gormand\*<sup>o</sup>, *cor Alexander modèle 103*

Cédric Muller<sup>o</sup>, *cor Alexander modèle 103*

Marin Duvernois, *cor Alexander model 103*

*Trumpets* Fabien Norbert\*<sup>o</sup>, *trompette en ut Vincent Bach C180L-229-25H, modèle Stradivarius (2021)*  
Pierre Marmeisse, *trompette Bach ut Stradivarius 239/25H*

*Trombone* Damien Prado\*<sup>o</sup>, *trombone King Liberty (1960)*

*Timpani & Percussion* Camille Baslé\*<sup>o</sup>, Guillaume Le Picard\*<sup>o</sup>, Matthieu Chardon

\* Piano Concerto

<sup>o</sup> Violin Concerto

<sup>A</sup> Aus der Ferne III & V

*Concert Românesc: all musicians*

*Administration* Enrique Thérain, *délégué général*

Vincent Pépin, *directeur technique*

Anne Rouchouse, *responsable de production*

Augustin Javel, *coordinateur artistique et de production*

Marie-Lou Poliansky-Chenaié, *responsable des actions pédagogiques et sociales*

Pauline Cluzeau, *chargée de communication*

Raphaël Danis, *partothécaire*

*Technique* Julien Chevalley, *régisseur général*

Laetitia Lecanu, *régisseuse*

Mathieu Hébert, *régisseur*

# Compositeur

lié à l'avant-garde mais ayant pris ses distances avec elle, musicien juif dont la majeure partie de la famille fut exterminée durant la Seconde Guerre mondiale, homme de gauche trahi par le stalinisme, **György Ligeti** (1923-2006) a manifesté tout au long de sa vie une défiance vis-à-vis des systèmes. Sa fascination pour les mécanismes de précision et leur perturbation s'est déclinée à plusieurs niveaux, tant sur le plan biographique que dans le domaine créatif. Refusant de se laisser enfermer dans une esthétique ou un style définis, il a cherché à travailler sur les limites de son art, désirant sortir de l'accordage traditionnel des instruments ou s'efforçant de faire de la musique une poétique de l'espace plutôt qu'un seul art du temps. À la fin de sa vie, affaibli par une santé déclinante, en proie à une nostalgie pour le pays natal ou à une simple envie de se pencher sur le passé, il a autorisé la diffusion d'opus écrits durant sa jeunesse, tel le *Concert Românesc*. Rédigé en 1951 et composé de quatre mouvements enchaînés sans césure, l'ouvrage reflète l'esthétique alors de mise dans une Hongrie "sous dépendance" mais charme encore par sa simplicité, sa fraîcheur et sa facture élégante. Un thème "pastoral" et doux, au mètre flexible, ouvre l'*Andantino* dans une clarté toute diatonique. L'écriture stylise tour à tour le *bucium* (le cor des Alpes) mais aussi le bourdon des musiques populaires, les sonorités nasillardes des cornemuses et les lamentations des chanteuses roumaines. Dans l'*Allegro vivace*, la construction en épisodes brefs fondés sur des rythmes alertes, des lignes obstinées du tambour et l'emploi du mode lydien typique du folklore roumain, produisent une danse vive, pleine d'humour et de vitalité. L'*Adagio ma non troppo* insère deux solos de cor naturel aux harmonies poétiques. La réponse du cor anglais sur les cordes divisées *sul ponticello*, apporte quelque touche mélancolique et précède des phrases plus fiévreuses, aux dissonances âpres et mordantes. Introduit par des sonneries militaires, le finale déploie des lignes ondulantes générant un impétueux mouvement perpétuel. Un thème de danse résonne au violon et à la clarinette, laissant deviner son identité roumaine par les rythmes de dactyle et les colorations modales, tandis que les mélodies avec secondes augmentées rappellent, elles, les formations tziganes. Le concerto se referme sur un trépidant *Prestissimo* interrompu par des sonneries poétiques des cors qui rappellent la couleur pastorale initiale tout en donnant une impression d'espace – de *lointain* géographique, temporel ou émotionnel.

À la fin des années soixante-dix, alors qu'il jouit d'une notoriété internationale, György Ligeti connaît une longue crise compositionnelle qui débute après les représentations de son opéra *Le Grand Macabre* : cinq années de vide, de maladie et de questionnements relatifs à la nécessité de se renouveler. Désirant rejeter dans un même mouvement l'académisme, l'avant-garde et l'école postmoderne naissante, il s'ouvre à de nouvelles sources d'inspiration qu'il expérimente dans son premier livre d'*Études pour le piano* (1985) : la musique médiévale, le jazz, les polyphonies de l'Afrique subsaharienne, les œuvres pour instruments mécaniques de Conlon Nancarrow ou encore les illusions acoustiques de Roger N. Shepard qui donnent l'impression de gammes chromatiques s'écoulant à l'infini.

Composé en plusieurs phases, le *Concerto pour piano* (1985-1988) prolonge le travail entrepris dans les *Études* : la combinaison de trames rythmiques élaborées, la synthèse d'influences diverses et la recherche d'une harmonie "impure" qui incite le musicien à intégrer à l'orchestre des instruments à la justesse approximative tels l'ocarina, le sifflet à coulisse ou l'harmonica chromatique. Par sa frénésie rythmique, le premier mouvement rappelle la pièce *Désordre* qui inaugure le premier cahier des *Études* pour clavier. L'harmonie se fonde sur des modes faisant alterner tons et demi-tons, et sur la combinaison de différentes strates pentatoniques. Le tissu rythmique installe, lui, une pulsation régulière sur laquelle se détachent des accents disposés de façon asymétrique entre les différentes voix : des "signaux" sonores créant une ligne mélodique virtuelle.

Les accents brusques, les dissonances acérées et le mode insolite fondé sur l'alternance de deux secondes mineures et d'une seconde majeure confèrent au *Lento e deserto* un ton douloureux évoquant les lamentations hongroises. Les phrases clairsemées, les registres différenciés et les longues tenues accentuent l'idée d'espace mais aussi de vide et de désertification. Le *Vivace cantabile* qui suit est bâti sur des interventions de plus en plus désordonnées – jusqu'à la dégradation finale. Un *Allegro risoluto, molto ritmico* fait alors dialoguer le soliste au sein d'une forme fondée sur un emboîtement de petites sections de longueurs variables. Les premiers événements, épars, s'assemblent progressivement pour conférer au mouvement l'allure d'une spirale réitérant les mêmes idées au sein de différentes échelles de grandeur, selon l'esprit de la géométrie fractale. Bref et virtuose, le *Presto luminoso* terminal est caractérisé par une stratification de plus en plus prononcée tandis que des effets de lumière ou d'opacité se succèdent avec célérité jusqu'à la fin sèche et abrupte.

Le *Concerto pour violon* (1993) devait comporter à l'origine sept ou huit mouvements avant que le compositeur opte finalement pour un plan en cinq volets évoquant l'histoire entière de la musique. Les titres et les formes font en effet référence au Moyen-Âge (*Hoquetus*), à l'époque baroque (*Praeludium, Passacaglia, Aria, Choral*) ou au Romantisme (*Intermezzo, Appassionato*), tout en mêlant des influences issues des musiques traditionnelles hongroises, roumaines, caribéennes, subsahariennes et est-asiatiques. L'instrumentation, volontairement allégée, répond, elle, au désir de produire une harmonie "étrange", comme irréelle. Un violoniste et un altiste jouent sur des instruments accordés différemment avant que dans l'*Aria*, une flûte à bec, quatre ocarinas et deux sifflets à coulisse créent une harmonie "distordue", comme passée à travers un miroir déformant.

Le *Praeludium* initial s'ouvre sur une ligne du soliste qui semble improvisée et qui rappelle la nature originelle du genre. L'apparition d'un marimba jouant une musique populaire orientale puis l'entrée d'instruments évoluant sur des mètres et des rythmes contrastants érigent une rhapsodie paraissant quelque peu lâche... Mais les petites sections s'organisent peu à peu pour édifier un mécanisme d'horlogerie particulièrement sophistiqué. Une série de gammes descendantes en quarts de tons interrompt le flux et distille un sentiment de mélancolie ("comme une plainte" indique Ligeti sur la partition) avant que la musique retourne au silence. Le deuxième mouvement repose sur une mélodie sinuuse ornée d'un contrepoint de deux lignes mélodiques produisant des heurts rythmiques à la manière du hoquet médiéval. Un épisode étrange mêlant les ocarinas et les flûtes devance un choral confié aux cuivres, *pianissimo*, donnant le sentiment d'entendre une musique venue d'un autre monde. Le troisième mouvement est un bref *Intermezzo* où une mélodie chargée d'intensité et de souffrance est présentée par le soliste sur un fond sonore forgé sur des gammes inlassablement descendantes. La structure canonique et le tissu rythmique toujours plus dense permettent d'atteindre un sommet avant une réexposition libre puis une fin précipitée, indiquée *come un cataclisma*. Le *Lento intenso* qui suit est une passacaille au ton désolé semblant mettre le temps en suspens malgré l'irisation continue du timbre. Les sonorités éthérees évoquent par moment l'orgue tandis que le soliste fait entendre une voix poignante et quelque peu amère. Sur cet arrière-plan statique se déplient des lignes passionnées jusqu'à l'émission d'un cri douloureux et désespéré. Le finale, *Appassionato. Agitato molto*, revient à la construction rhapsodique du premier mouvement, les esquisses faisant figurer à cet endroit les termes de "tohu-bohu" et de "galimatias". Des motifs issus des volets antérieurs réapparaissent, comme si l'œuvre se retournait sur son propre passé. Différents épisodes se succèdent, faisant entendre une lamentation des bois entravée par les coups de boutoir du soliste, des interventions insolites du xylophone ou du basson, des séquences intitulées *féroce* ou *bizzarro con violenza*, un passage au caractère léger et gracieux ou encore des unisons relevés de l'indication "comme un shofar gigantesque" dans les brouillons préliminaires. La partition se referme sur une cadence que l'on peut écrire soi-même, le compositeur spécifiant toutefois que son caractère doit être agité et qu'elle doit emprunter son matériau aux cinq mouvements, prolongeant ainsi le travail de mise en abyme et "fermant la forme".

György Ligeti et György Kurtág (né en 1926) se sont rencontrés pour la première fois au mois de septembre 1945, dans une ville de Budapest où plus de la moitié de la population juive avait été anéantie, et où la pénurie de nourriture et d'appartements se faisait durement sentir. "Malgré les expériences sinistres de l'époque nazie, nous étions tous deux remplis d'un enthousiasme juvénile, pleins d'espoir pour une culture hongroise moderne", se souvient Ligeti. Les notions de mémoire et de "lointain" cultivées dans le *Concert Românesc* sont également au cœur de l'esthétique de Kurtág, et plus précisément au centre d'une série de cinq pièces isolées pour divers effectifs, toutes intitulées *Aus der Ferne*, écrites entre 1981 et 1999 en hommage à Alfred Schlee, le directeur des éditions viennoises Universal. Sur une pulsation irrégulière du violoncelle, *Aus der Ferne III* fait entendre des sons harmoniques, des ébauches de mélodies, des accords épars émaillés d'accents brusques comme autant de déchirures au sein d'un discours lui-même fragile et instable. *Aus der Ferne V* se déploie, elle, à partir d'une simple cellule chromatique. Les longues tenues sur lesquelles se détachent des motifs de plainte, les courbes mélodiques inexorablement descendantes, les notes répétées faisant songer aux battements irréguliers d'une horloge détraquée, les accords majeurs conclusifs rapidement dénaturés par des dissonances âpres entraînent toute possibilité de continuité au profit d'un récit marqué par les pleins et les vides. Cette poétique de l'absence, de la douleur et de l'éloignement, évoque le poème de Friedrich Hölderlin (*Wenn aus der Ferne*) mis en musique par Ligeti et peignant lui aussi la perte, le regret et la distance mémorielle.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA

# A composer

linked to the avant-garde but who distanced himself from it, a Hungarian musician who lost most of his family in the extermination camps, a man of the left betrayed by Stalinism... **György Ligeti** (1923–2006) remained throughout his life distrustful of systems. His fascination, reaching back to his childhood, for mechanical sounds and machines that do not quite work properly can be detected in many of his compositions. Refusing to allow himself to be confined within a particular style or aesthetic, he set out to explore the very limits of his art, seeking to dispense with the traditional tuning of instruments, for instance, or investigating the spatial aspect of music – sound density – rather than keeping to a linear temporality. At the end of his life, weakened by failing health, beset by feelings of nostalgia for his native land, or simply wishing to reconnect with the past, he authorised the release of works written in his youth, such as his *Concert Românesc* (Romanian Concerto). Completed in 1951, this work, in four short movements played without a pause, reflects an aesthetic that was then current in Communist post-war Hungary, but it still charms with its elegant style and its simplicity and freshness.

A gentle pastoral theme with constantly shifting metres opens the *Andantino* with diatonic clarity. We hear evocations of the alphorn (the Romanian *bucium*), village bands, the drone of bagpipes, and the laments heard sung by women at Romanian funerals. The *Allegro vivace*, with its short episodes based on lively rhythms, ostinato lines for the drum, and the Lydian mode typical of Romanian folk music, is a spirited dance, brimming with fun and vitality. The *Adagio ma non troppo* features two solos from the natural horn with its characteristic harmonies. The cor anglais's response, over a shimmering of strings *divisi* playing *sul ponticello*, brings a touch of melancholy, before the appearance of more restless phrases with sharp, harsh dissonances. Stuttering trumpet fanfares launch the final movement, *Molto vivace*, its undulating lines generating an impetuous *moto perpetuo*. A lively dance theme, its Romanian identity betrayed by the dactyl rhythms and modal colourings, is heard from the violin and the clarinet, while the melodies with augmented seconds call to mind the music of Romani (Gypsy) ensembles. The work ends with a frantic *prestissimo*, interrupted by the lyrical strains of the horns, resuming the pastoral tone heard at the beginning, and at the same time creating an impression of space – a geographical, temporal or even emotional *distance*.

In the late 1970s, after the performances of his opera *Le Grand Macabre*, and at a time when he was enjoying international fame, György Ligeti went through a long stylistic crisis: a five-year vacuum, during which he suffered ill health, and sought to radically change his compositional voice. Rejecting academicism, the traditional avant-garde, as well as nascent postmodernism, he turned in his first book of *Piano Études* (1985) to new sources of inspiration, including medieval music, jazz, sub-Saharan African polyphony, the player piano studies of Conlon Nancarrow, and the Shepard scale, invented by Roger N. Shepard, which gives the auditory illusion of endlessly ascending pitch.

The *Piano Concerto* (1985–88), composed in several stages, carries on the work begun in the *Piano Études*: combining highly elaborate rhythms, diverse influences, and a quest for an “impure” harmony, which led Ligeti to incorporate into the orchestra instruments of approximate pitch, such as the ocarina, the slide whistle and the chromatic harmonica. The first movement, *Vivace molto ritmico*, recalls in its frantic rhythms the first of the *Piano Études*, entitled *Désordre*. The harmony is based on modes alternating tones and semitones, and on the combination of different pentatonic strata. Above the uninterrupted regular basic pulse, thanks to the asymmetric distribution of accents among the different voices, illusory rhythmic-melodic figures appear.

The brusque accents, harsh dissonances, and an unusual mode in which two minor seconds with one major second alternate, lend the only slow movement, *Lento e deserto*, a plaintiveness calling to mind Hungarian lamentations. The sparse phrases, differentiated registers and long sustained notes accentuate the idea of space, but also of emptiness and desolation. The following *Vivace cantabile* is based on interventions that become increasingly disordered, before the piece finally fades away. The more fragmentary fourth movement, *Allegro risoluto, molto ritmico*, regarded by the composer as the central movement of the composition, presents the soloist in dialogue within a form developed from what Ligeti termed “kaleidoscopic particles”. As the movement progresses, and its various scattered elements come together, they begin to rotate, creating a vortex reiterating the same ideas at different magnifications, and thus recalling the theories of fractal geometry. The very short and virtuosic fifth and final movement, *Presto luminosa*, is marked by an increasingly pronounced stratification, while effects of luminosity and opacity follow in quick succession, before the piece comes to a sudden halt with the interruption of a woodblock.

Originally planned as a seven- or eight-movement composition, the *Violin Concerto* (1993), comprises in its final form five movements, in which Ligeti evokes different periods in the history of music, from the hocket (*Hocketus*) of the Middle Ages to the Baroque *Praeludium*, *Passacaglia*, *Aria* and *Chorale*, and the Romantic *Intermezzo* and *Appassionato*, while also incorporating influences from traditional Hungarian, Romanian, Caribbean, sub-Saharan African and East-Asian music. In his choice of instrumentation, the composer aimed to create a “strange”, almost unreal harmony. We find him using unusual tuning systems, including *scordatura* for a solo violin and viola, adjusted to the harmonics of the double bass, then, in the second-movement *Aria*, a recorder, four ocarinas and two slide whistles used to create a “distorted” harmony.

The beginning of the *Praeludium* gives an impression of improvisation, recalling the original nature of the genre. With the appearance of a marimba playing a Far-Eastern folk tune, then the entry of instruments moving in contrasting metres and rhythms, a sort of rhapsody emerges. But the small sections gradually sort themselves out to form a highly complex clockwork mechanism. A series of descending crotchet scales interrupts the flow and creates a feeling of melancholy (Ligeti's note in the score: “like a lament”), before the *Praeludium* runs down, then vanishes. The second movement, *Aria, Hocket, Chorale*, is based on a sinuous melody, later shared between two voices sounding alternately and thus creating rhythmic collisions in the manner of the medieval practice of *hoquetus*. A strange episode involving ocarinas and flutes is followed by a *pianissimo* “chorale” for the brass, creating an impression of music from another world. The third movement is a brief *Intermezzo* in which a melody fraught with intensity and suffering is presented by the soloist against a background of relentlessly descending scales. It is composed canonically and with an increasingly dense rhythmic texture. A climax is reached in a free recapitulation, before the work ends precipitously, *Precipitoso, come un cataclismo*. The fourth movement is a Passacaglia marked *Lento intenso*. Its desolate tone, despite the continuously iridescent timbre, seems to put time on hold. Soft, ethereal sounds remind us occasionally of the organ, while the soloist's voice is poignant and somewhat bitter. Against that static background, passionate lines unfold, culminating in a painful cry of despair. Like the opening movement, the final *Appassionato. Agitato molto* has a rhapsodic tendency. The composer's sketches mention at this point the terms *tohuwabohu* (chaos, hurly-burly) and *galimathias* (confused chatter). Material from all five movements reappears as if the work were looking back over its past. We find a sequence of variegated episodes, frequently changing in character: a lamenting melody in the woodwinds hampered by contrasting interjections by the solo violin; unusual interventions from the xylophone or the bassoon; sections entitled *feroce* or *bizzarro, con violenza*; a light, graceful passage (*grazioso-leggiero*); a “unison signal” (“gigantic shofar” in the sketches). Then there is a free cadenza; the composer specifies only that “it is to be always hectic (a continuation of the *Appassionato. Agitato molto*) but may use melodic materials from all five movements ad lib”.

György Ligeti and **György Kurtág** (b. 1926) met for the first time in September 1945, in Budapest, where more than half the Jewish population had been wiped out, and the shortage of food and lodgings was taking its toll. ‘Despite the painful experiences of the Nazi era, we were both filled with youthful enthusiasm, full of hope for a modern Hungarian culture’, Ligeti recalled. The notions of memory and the ‘distant’ cultivated in the *Concert Românesc* also lie at the heart of Kurtág’s aesthetic, and more specifically at the centre of a series of five isolated pieces for different instrumental combinations, all entitled *Aus der Ferne*, written between 1981 and 1999 in homage to Alfred Schlee, director of the Viennese publishing firm Universal. Over an irregular cello pulse, *Aus der Ferne III* presents harmonics, hints of melodies, scattered chords with sudden accents, like so many cracks in a discourse that is itself fragile and unstable. *Aus der Ferne V* unfolds from a simple chromatic cell. The long sustained notes against which lamenting motifs stand out, the inexorably descending melodic lines, the repeated notes reminiscent of the irregular ticking of a faulty clock, the concluding major chords rapidly distorted by harsh dissonances, all impede any possibility of continuity, favouring instead a narrative characterised by moments of fullness and emptiness. This poetics of absence, pain and distance evokes Friedrich Hölderlin’s poem *Wenn aus der Ferne* (set to music by Ligeti)<sup>1</sup>, which also depicts loss, regret and distant memories.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA  
Translation: Mary Pardoe (Ligeti), Charles Johnston (Kurtág)

<sup>1</sup> As the second of the set of three choral pieces *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin* (1982). (Translator's note)

# Der Komponist

**György Ligeti** (1923-2006) war mit der Avantgarde verbunden, distanzierte sich jedoch von ihr; er war ein jüdischer Musiker, dessen Familie während des Zweiten Weltkriegs zum größten Teil umgebracht wurde; und er stand politisch links, wurde aber vom Stalinismus verraten: Zwangsläufig war er zeit seines Lebens gegenüber Systemen misstrauisch. Seine Faszination für präzise Mechanismen und ihre Brüche ließ in vielerlei Hinsicht nach, sowohl im persönlichen als auch im künstlerischen Bereich. Er lehnte es ab, sich in eine definierte Ästhetik oder einen bestimmten Stil einsperren zu lassen, sondern versuchte vielmehr, mit den Grenzen seiner Kunst zu arbeiten. So verzichtete er etwa auf die traditionelle Stimmung der Instrumente oder bemühte sich, die Musik als eine Poetik des Raums zu vermitteln statt nur als eine mit Zeit verbundene Kunst. Geschwächt von einem sich verschlechternden Befinden und voller Sehnsucht nach seinem Geburtsland oder auch einfach voller Lust, sich der Vergangenheit zuzuwenden, billigte er am Ende seines Lebens die Verbreitung von Werken, die er in seiner Jugend geschrieben hatte, wie z.B. das *Concert Românesc*. Diese 1951 entstandene Komposition besteht aus vier Sätzen, die ohne Unterbrechung ineinander übergehen. Sie ist von einer Ästhetik geprägt, die im damaligen „in Abhängigkeit“ stehenden Ungarn angesagt war, und bezaubert durch Einfachheit, Frische und elegante Faktur.

In einer durchweg diatonischen Klarheit eröffnet ein „pastorales“, feines und metrisch flexibles Thema das *Andantino*. Die Tonsprache stilisiert das „Bucium“ (die rumänische Variante des Alphorns) abwechselnd mit dem Bordun der Volksmusik, den näselnden Klängen der Dudelsäcke und den Klagen der rumänischen Sängerinnen. Das *Allegro vivace* gerät mit seinen kurzen, auf schwungvollen Rhythmen gründenden Episoden, den Ostinato-Linien der Trommel und dem für die rumänische Folklore typischen lydischen Modus zu einem lebhaften, humorvollen und vitalen Tanz. Im *Adagio ma non troppo* finden zwei von poetischen Harmonien geprägte Solos des Naturhorns Eingang. Die Antwort des Englischhorns über geteilten Streichern *sul ponticello* verbreitet einen Hauch von Melancholie, bevor unruhigere Phrasen mit schroffen, scharfen Dissonanzen einsetzen. Der letzte Satz wird von militärischen Klängen eingeleitet und entfaltet dann Wellenlinien, die eine ungestüme Dauerbewegung erzeugen. In Violine und Klarinette ist ein Tanzthema zu hören, dessen rumänische Identität durch Daktylus-Rhythmen und modale Färbungen erkennbar ist; die mit übermäßigen Sekunden gestalteten Melodien dagegen erinnern an Formationen der Sinti und Roma. Das Werk schließt mit einem hektischen *Prestissimo*, das von den poetischen Klängen der Hörner unterbrochen wird, die den pastoralen Ton vom Anfang wieder aufnehmen und gleichzeitig den Eindruck von Raum vermitteln – einer geografischen, zeitlichen oder auch emotionalen Weite.

Ende der 1970er Jahre, als er international bekannt war, geriet György Ligeti in eine lange Schaffenskrise. Sie begann nach den Aufführungen seiner Oper *Le Grand Macabre*: fünf Jahre Leere, Krankheit und die Problematik der Notwendigkeit, sich zu wandeln. Mit einer Neuausrichtung rückte Ligeti vom Akademismus, der Avantgarde und der im Entstehen begriffenen Schule der Postmoderne ab und beschaffte sich neue Inspirationsquellen, die er in seinem *Premier Livre d'Études pour le piano* (1985) ausprobierte: Dazu gehören die mittelalterliche Musik, der Jazz, die im Subsahara-Afrika verbreitete polyfone Musik, die Werke für mechanische Instrumente von Conlon Nancarrow und die akustischen Illusionen von Roger N. Shepard, die den Eindruck von endlos ablaufenden, chromatischen Tonleitern vermittelten.

Ligets **Konzert für Klavier und Orchester** (1985-1988) entstand in mehreren Schritten und stellt die Fortsetzung der in den *Études* begonnenen Arbeit dar: Es geht um die Kombination von ausgefeilten rhythmischen Gerüsten, um die Synthese von verschiedenen Einflüssen und die Suche nach einer „unreinen“ Harmonie, für die der Komponist das Orchester um Instrumente erweitert, die nur eine ungefähre Tonhöhe haben, wie die Okarina, die Lotosflöte oder die chromatische Mundharmonika. Der erste Satz erinnert mit seinem rhythmischen Ungestüm an das Stück *Désordre*, welches das erste Heft der Klavierüben einleitet. Die Harmonie gründet auf Modi mit alternierenden Ganz- und Halbtönen und auf der Zusammenfügung verschiedener pentatonischer Schichten. Das rhythmische Gewebe etabliert einen regelmäßigen Pulsschlag, über dem sich asymmetrisch zwischen den verschiedenen Stimmen verteilte Akzente absetzen: tönende „Signale“, die eine virtuelle melodische Linie erzeugen.

Brüske Betonungen, krasse Dissonanzen und ein ausgefallener Modus, der auf dem Wechsel zwischen zwei kleinen und einer großen Sekunde basiert, verleihen dem *Lento e deserto* einen schmerzerfüllten Ton, der an ungarische Klagelieder erinnert. Spärliche Phrasen, voneinander losgelöste Register und lange Haltetöne verstärken die Vorstellung von Raum, aber auch von Leere und Verödung. Das folgende *Vivace cantabile* besteht aus Einwürfen, die immer ungeordneter werden – bis zum finalen Verfall. Im *Allegretto risoluto, molto ritmico* führen die Solisten einen Dialog innerhalb einer Form, die durch eine Verflechtung von kleinen, unterschiedlich langen Abschnitten charakterisiert ist. Die ersten, vereinzelten Einsätze treffen allmählich zusammen und geben dem Satz die Gestalt einer Spirale, welche die gleichen Ideen in verschiedenen Maßstäben wiederholt, wie das analog in der fraktalen Geometrie beschrieben wird. Zum Abschluss erklingt ein kurzes, virtuos *Presto luminoso*, in dem die Schichtungen immer deutlicher zum Ausdruck kommen, während Hell- und Dunkleffekte rasch aufeinander folgen bis zum trockenen, abrupten Ende.

Das **Konzert für Violine und Orchester** (1993) sollte anfänglich sieben oder acht Sätze haben, doch Ligeti entschied sich schließlich für eine fünfteilige Anlage, die eine Verbindung zur ganzen Musikgeschichte schafft. So beziehen sich Titel und Formen auf das Mittelalter (*Hoquetus*), die Barockzeit (*Praeludium, Passacaglia, Aria, Choral*) und auf die Romantik (*Intermezzo, Appassionato*), und dazu werden Einflüsse der traditionellen Musik Ungarns, Rumäniens, der Karibik, der Subsahara und von Ostasien vermischt. Der Orchestersatz ist bewusst wenig aufwändig und entspricht dem Bedürfnis, eine „wundersame“, gleichsam unwirkliche Harmonie zu schaffen. Ein Violinist und ein Bratschist spielen auf unterschiedlich gestimmten Instrumenten, und in der *Aria* erzeugen eine Blockflöte, vier Okarinas und zwei Lotosflöten eine „entstellte“, wie durch einen Zerrspiegel wiedergegebene Harmonie.

Das *Praeludium* beginnt mit einer improvisiert anmutenden Linie des Solisten, die an den ursprünglichen Charakter der Gattung erinnert. Mit der Marimba, die eine östliche Volksmusik erklingen lässt, und den darauf einsetzenden Instrumenten, die mit kontrastierenden Metren und Rhythmen fortschreiben, entsteht eine Rhapsodie, die etwas „lasch“ zu sein scheint... Aber allmählich sortieren sich die kleinen Abschnitte, um einen höchst raffinierten Uhrwerk-Mechanismus zu bilden. Eine Folge von absteigenden Viertelton-Leitern unterbricht den Fluss und lässt ein Gefühl von Melancholie aufkommen (Ligets Anmerkung in der Partitur: „comme une plainte“, „wie eine Klage“), bevor die Musik wieder in Schweigen verfällt. Der zweite Satz gründet auf einer kurvigen Melodie, die von einem Kontrapunkt verschönert wird, dessen zwei Linien in der Art des mittelalterlichen Hoquestus rhythmisiche Kollisionen herbeiführen. Eine merkwürdige Episode, die Okarinas und Flöten kombiniert, geht einem Choral der Blechbläser voran (*pianissimo*), und man gewinnt den Eindruck, eine Musik zu hören, die aus einer anderen Welt kommt. Der dritte Satz ist ein kurzes *Intermezzo*. Der Solist spielt eine höchst ausdrucksvolle, von Leid erfüllte Melodie über einem Klangfundament, das aus unablässigen absteigenden Tonleitern besteht. Die kanonische Struktur und das immer dichter werdende rhythmische Gewebe führen zu einem Höhepunkt, auf den eine freie Reprise und ein überstürzter Schluss – mit der Bezeichnung *come un cataclismo* – folgen. Das anschließende *Lento intenso* ist eine trübselig klingende Passacaglia, welche die Zeit in der Schwebe zu halten scheint, auch wenn der Klang kontinuierlich irisiert. Die ätherischen Töne erinnern zuweilen an die Orgel, während der Solist ein ergreifendes und ein wenig trauriges Spiel hören lässt. Vor diesem statischen Hintergrund entfalten sich emotionsgeladene Linien, bis es zu einem schmerzerfüllten, verzweifelten Schrei kommt. Im Finale, *Appassionato. Agitato molto*, kehrt die rhapsodische Konstruktion des ersten Satzes zurück, in den Skizzen stehen hier die Worte „Tohuwabohu“ und „Gefasel“. Es erscheinen Motive aus den vorangegangenen Teilen, als ob sich das Werk nach seiner eigenen Vergangenheit umdrehen würde. Verschiedene Episoden folgen einander und lassen eine Klage der Holzbläser hören, die gestört wird von den Ausbrüchen des Solisten, den ungewöhnlichen Einsätzen des Xylofons oder des Fagotts, von Sequenzen mit der Bezeichnung *feroce* und *bizzarro con violenza*, von einer Passage leichter, anmutiger Art sowie von Unisonos, die in den Vorlaufstudien mit der Angabe „wie ein gigantischer Schof“ versehen wurden. Das Werk schließt mit einer Kadenz, die man jeweils selbst schreiben kann, wobei der Komponist festlegt, dass ihr Charakter lebhaft sein und das Material aus den fünf Sätzen stammen soll, so dass das Verfahren der Selbstreferenz weiterverfolgt und „die Form geschlossen“ wird.

György Ligeti und **György Kurtág** (geb. 1926) begegneten sich zum ersten Mal im September 1945 in Budapest, einer Stadt, in der mehr als die Hälfte der jüdischen Bevölkerung vernichtet worden war und ein drastischer Mangel an Lebensmitteln und Wohnraum herrschte. „Trotz der schlimmen Erfahrungen während der Nazi-Zeit waren wir von jugendlichem Optimismus erfüllt, voller Hoffnung auf eine moderne ungarische Kultur“, erinnert sich Ligeti. Die Idee der Rückbesinnung und der „Ferne“, die im *Concert Românesc* gepflegt wird, ist auch Kern der Ästhetik von Kurtág, sie steht namentlich im Zentrum einer Reihe von fünf Stücken für Streichquartett mit dem Titel *Aus der Ferne*, die zwischen 1981 und 1999 zu Ehren von Alfred Schlee geschrieben wurden, dem Direktor der Universal Edition in Wien. In ***Aus der Ferne III*** sind über einem unregelmäßigen Pulsschlag des Violoncellos Ober töne zu hören sowie Andeutungen von Melodien und vereinzelte Akkorde, die von brüsken Akzenten überzogen sind, wie Risse in einem Diskurs, der selbst zerbrechlich und instabil ist. ***Aus der Ferne V*** entwickelt sich aus einer einfachen, chromatischen Zelle heraus. Lange Haltetöne, von denen sich Klagemotive abheben; unerbittlich absteigende melodische Linien; Tonwiederholungen, die an das unregelmäßige Ticken einer defekten Uhr erinnern; Schlussakkorde in Dur, die sogleich durch scharfe Dissonanzen entstellt werden: alles Elemente, die jegliche Kontinuität hemmen zugunsten eines Narrativs, das von Fülle und Leere geprägt ist. Diese Poetik der Absenz, des Schmerzes und der Trennung lassen an das von Ligeti vertonte Gedicht *Wenn aus der Ferne ...* von Friedrich Hölderlin denken, das ebenfalls den Verlust, das Bedauern und entlegene Erinnerungen beschreibt.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA  
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

# Selected Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

**BÉLA BARTÓK**  
**Violin Concertos Nos. 1 & 2**  
*Isabelle Faust, violin  
Swedish Radio Symphony Orchestra, Daniel Harding  
CD HMC 902146*



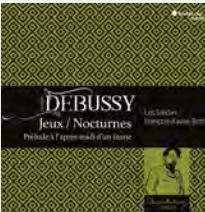
**Violins Sonatas – Rhapsodies**  
*Isabelle Faust, violin  
Florent Boffard / Ewa Kupiec, piano  
2 CD HMG 508334.35*



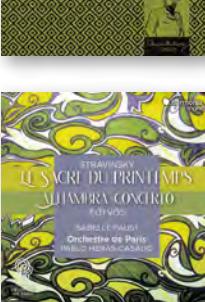
**BENJAMIN BRITTEN**  
**Violin Concerto – Chamber Works**  
*Isabelle Faust, violin  
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks  
Jakub Hrůša, cond.  
With Boris Faust & Alexander Melnikov  
CD HMM 902668*



**CLAUDE DEBUSSY**  
**La Mer**  
**Orchestral Suite No. 1**  
*Les Siècles, François-Xavier Roth  
CD HMM 905369*



**Nocturnes – Jeux**  
**Prélude à l'après-midi d'un faune**  
*Les Siècles, François-Xavier Roth  
With Les Cris de Paris  
CD HMM 905291*



**Pelléas & Mélisande**  
*Vannina Santoni, Julien Behr, Alexandre Duhamel  
Marie-Ange Todorowitch, Jean Teitgen  
Les Siècles, François-Xavier Roth  
3 CD HMM 935352.54*



**PÉTER EÖTVÖS**  
**'Alhambra' Concerto**  
**IGOR STRAVINSKY**  
**The Rite of Spring**  
*Isabelle Faust, violin  
Orchestre de Paris, Pablo Heras-Casado CD HMM 902655*



**ANDRÉ JOLIVET**  
**Violin Concerto**  
**ERNEST CHAUSSON**  
**Poème**  
*Isabelle Faust, violin  
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Marko Letonja,  
CD HMC 901925*



**GYÖRGY KURTÁG**  
**Kafka-Fragmente**  
*Isabelle Faust, violin / Anna Prohaska, soprano  
CD HMM 902359*



**GYÖRGY LIGETI**  
**Kammerkonzert**  
**6 Bagatelles – 10 Pieces for Wind Quintet**  
*Les Siècles, François-Xavier Roth  
CD HMM 905370*



**BOHUSLAV MARTINU**  
**Violin Concerto No. 2**  
*Isabelle Faust, violin  
The Prague Philharmonia, Jiří Bělohlávek,  
CD HMA 1951951*



**MAURICE RAVEL**  
**Daphnis & Chloé**  
*Les Siècles, François-Xavier Roth  
With Ensemble Aedes  
CD HMM 905280*



**Ma mère l'Oye**  
**Le Tombeau de Couperin**  
*Overture 'Shéhérazade'*  
*Les Siècles, François-Xavier Roth  
CD HMM 905281*



**La Valse**  
**MUSSORGSKY/RAVEL**  
**Pictures at an Exhibition**  
*Les Siècles, François-Xavier Roth  
CD HMM 905282*



**Piano Concertos – Mélodies**  
*Les Siècles, François-Xavier Roth  
With Cédric Tiberghien, piano  
Stéphane Degout, baritone  
CD HMM 902612*



**L'Heure espagnole – Bolero**  
*Isabelle Druet, Julien Behr, Loïc Félix  
Thomas Dolé, Jean Teitgen  
Les Siècles, François-Xavier Roth  
CD HMM 905361*



**ARNOLD SCHOENBERG**  
**Violin Concerto – Verklärte Nacht**  
*Isabelle Faust, violin  
Swedish Radio Symphony Orchestra  
Daniel Harding, cond.  
A.K. Schreiber, A. Tamstöt,  
D. Waskiewicz, J.-G. Queyras, C. Poltéra  
CD HMM 902341*



**IGOR STRAVINSKY**  
**Ballets Russes**  
*The Rite of Spring, Petrushka  
The Firebird, etc.*  
*Les Siècles, François-Xavier Roth  
2 CD HMX 2905342.43*



**Histoire du soldat – Élégie**  
**Grand Duo concertant**  
*Isabelle Faust, violin  
With Dominique Horwitz, Alexander Melnikov, etc.  
CD HMM 90/98/992671*



**Violin Concerto & Chamber Works**  
*3 Pieces, Concertino &  
Double Canon for string quartet  
Pastorale for violin, oboe, English horn,  
clarinet & bassoon  
Isabelle Faust, violin  
Les Siècles, François-Xavier Roth  
CD HMM 902718*



**VOUS AIMEZ LA MUSIQUE,  
NOUS SOUTENONS  
CEUX QUI LA FONT**

**SOCIETE GENERALE**  
Fondation d'Entreprise

fondation.societegenerale.com

**FondationSocieteGenerale**

Fondation d'Entreprise Société Générale, constituée le 23 septembre 2006, dont le siège social est situé 29 bd Haussmann, 75009 Paris. 01/2025.

PARTENAIRE PRIVILÉGIÉ DE L'ORCHESTRE

# Les Siècles

LE DÉPARTEMENT DE L'AISNE

SOUTIENT SON ACTION  
DANS TOUTES SES DIMENSIONS  
ARTISTIQUES & PÉDAGOGIQUES :

**Jeune Symphonie de l'Aisne,  
Cité de la musique et de la danse  
de Soissons, Festival de Laon...**

**ADAMA**  
adama@aisne.fr



# Tourcoing aime la musique... ...toutes les musiques

Music Band, Conservatoire à Rayonnement Départemental, Chorale Séniors,  
Tourcoing Jazz Festival, Grand Mix, Fanfares, Atelier Lyrique, Carillon



La Fondation d'entreprise Société Générale est le mécène principal de l'orchestre.

Les Siècles sont en résidence à l'Atelier Lyrique de Tourcoing et, depuis la saison 2022-2023, au Théâtre des Champs-Élysées à Paris.

L'ensemble est depuis 2010 conventionné par le Ministère de la Culture et la DRAC Hauts-de-France pour une résidence dans la région Hauts-de-France.

Il est soutenu régulièrement par le Centre National de la Musique et depuis 2011 par le Conseil Départemental de l'Aisne pour renforcer sa présence artistique et pédagogique sur ce territoire, notamment à la Cité de la Musique de Soissons.

L'orchestre est soutenu depuis 2018 par la Région Hauts-de-France au titre de son fonctionnement.

L'orchestre est artiste en résidence dans le Festival Berlioz à La Côte Saint-André, artiste associé au Théâtre du Beauvaisis et au Théâtre-Sénart.

L'orchestre est soutenu par la Caisse des Dépôts et Consignations, mécène principal du Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz, par l'association Échanges & Bibliothèques et ponctuellement par le Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française, par la SPEDIDAM, l'ADAMI, l'Institut Français et la SPPF.

Les Siècles sont membres de Scène Ensemble, de l'Association Française des Orchestres et membre associé de la SPPF.



avec le généreux soutien d'  
Aline Fourié-Destezet



François-Xavier Roth et les musiciens des Siècles remercient pour leur soutien indéfectible :  
*Les Siècles and François-Xavier Roth thank for their support:*

Aline Foriel-Destezet, Slawomir Krupa, Laetitia Maurel, Albane Rouvillois, Ulrich Mohrle  
et toutes les équipes de la Fondation d'entreprise Société Générale,  
Michel Franck, Baptiste Charroing et toutes les équipes du Théâtre des Champs-Élysées,  
Christian Girardin, Jean-Marc Berns et toutes les équipes d'*harmonia mundi*,  
Doriane Bécue, Martine Klein, Peter Maenhout, Christophe Desbonnet, Gérald Darmanin,  
Jean-Marie Vuylsteke, Marie-France Berthet, Pierre Hoppé et la ville de Tourcoing,  
Hilaire Multon, Pierre Haramburu, Nicolas Guinet et la Direction Régionale des Affaires Culturelles des Hauts-de-France,  
Xavier Bertrand, François Decoster, Charlotte Bonnerot et la Région Hauts-de-France,  
Jean-Michel Verneiges, François Rampelberg, Nicolas Fricoteaux et le département de l'Aisne,  
Catherine Delepelaire et la Fondation Échanges & Bibliothèques,  
Jean-Philippe Thiellay et le Centre national de la musique,  
toutes les personnes qui de près ou de loin nous accompagnent dans cette formidable aventure de 20 ans !



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourges, 13200 Arles

Production Les Siècles © 2025

Enregistrement : septembre-octobre 2023, Maison de l'Orchestre national d'Île-de-France, Alfortville (France)

Direction artistique, montage, mixage et mastering : Jiri Heger

Prise de son : Jiri Heger, assisté d'Alix Ewald et Aurélien Bourgois

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration digipac et couverture du livret : György Ligeti, 1989 © Marion Kalter.

All rights reserved 2025 / Bridgeman Images

Photo p. 17 : György Ligeti, akg-images / Niklaus Strauss

Maquette : Atelier harmonia mundi

Fabriqué aux Pays-Bas

**harmoniamundi.com**

**lessiecles.com**