



LISZT MESSIAEN

FREDRIK ULLÉN piano



LISZT, FERENC (1811–86)

- [1] SANCTA DOROTHEA, S. 187 (1877) 3'08
[2] ST. FRANÇOIS D'ASSISE : LA PRÉDICATION AUX OISEAUX 9'36
No. 1 of *Deux Légendes*, S. 175 (1863)

MESSIAEN, OLIVIER (1908–92)

from PETITES ESQUISSES D'OISEAUX (1985) (*Leduc*)

- [3] I. Le rouge-gorge (*Erithacus rubecula*) 2'31

LISZT, FERENC

from CONSOLATIONS, S. 172 (1844–50)

- [4] I. *Andante con moto* 1'21

MESSIAEN, OLIVIER

from PETITES ESQUISSES D'OISEAUX (*Leduc*)

- [5] II. Le merle noir (*Turdus merula*) 2'34

LISZT, FERENC

from CONSOLATIONS

- [6] II. *Un poco più mosso* 2'40

MESSIAEN, OLIVIER

from PETITES ESQUISSES D'OISEAUX (*Leduc*)

- [7] III. Le rouge-gorge (*Erithacus rubecula*) 2'40
[8] IV. La grive musicienne (*Turdus ericetorum*) 1'50

LISZT, FERENC

from CONSOLATIONS

- | | | |
|----|---------------------------|------|
| 9 | III. <i>Lento placido</i> | 3'57 |
| 10 | IV. <i>Quasi Adagio</i> | 2'34 |

MESSIAEN, OLIVIER

from PETITES ESQUISSES D'OISEAUX *(Leduc)*

- | | | |
|----|--|------|
| 11 | V. Le rouge-gorge (<i>Erithacus rubecula</i>) | 3'03 |
| 12 | VI. L'alouette des champs (<i>Alauda arvensis</i>) | 2'20 |

LISZT, FERENC

from CONSOLATIONS

- | | | |
|----|--|------|
| 13 | V. <i>Andantino</i> | 2'27 |
| 14 | VI. <i>Allegretto sempre cantabile</i> | 3'10 |
| 15 | UNSTERN! SINISTRE, DISASTRO, S. 208 (1881) | 5'21 |

MESSIAEN, OLIVIER

- | | | |
|----|--|-------|
| 16 | CANTÉYODJAYÂ (1949) <i>(Universal Edition)</i> | 11'55 |
|----|--|-------|

LISZT, FERENC

- | | | |
|----|---|------|
| 17 | ST. FRANÇOIS DE PAULE MARCHANT SUR LES FLOTS
No. 2 of <i>Deux Légendes</i> | 8'07 |
|----|---|------|

TT: 72'15

FREDRIK ULLÉN *piano*

At first glance Franz Liszt and Olivier Messiaen might appear to be complete opposites – one an extrovert ‘lion of the salons’ who set off what Heinrich Heine called a veritable ‘Lisztomania’ in the world’s great musical cities, the other the apparently unworldly organist at the Sainte-Trinité Church in Paris. On closer inspection, however, we can indeed find parallels, two of which are explored in the present recording. A significant role in both composers’ work was played by religious – to be precise, Catholic – convictions; and both men ventured into unexplored musical territory, whilst at the same time being influential teachers.

The eminent musicologist August Wilhelm Ambros was convinced that Liszt, ‘had he lived in the Middle Ages, would have become a powerful preacher’. The importance that Liszt – whose mother had envisaged a career in the Church for him – placed on the trappings of success grew constantly smaller throughout his life, despite all of the seductive, sophisticated wit that he used to astound, enchant and entertain the members of his circle. His ordination as an Abbé in 1865 – to which almost all of Europe reacted with incredulous contempt – was, despite all the posturing it entailed, also the expression of a deeply felt spiritual unease.

He had, of course, sought solace earlier; indeed, *Consolations* – with all its evident religious connotations – is the title of a piano cycle composed between 1844 and 1850. It is ultimately beside the point whether the title was derived from the similarly named volume of poetry published in 1830 by Charles Sainte-Beuve (1804–1869) or from Alphonse de Lamartine’s (1790–1869) cycle *Harmonies poétiques et religieuses* (1830; in Liszt’s musical adaptation of the same name, the poem in which the concept of ‘consolation’ appears seems to have been intentionally excluded). In their devout intimacy and avoidance of technical extravagance, the *Consolations* manifest a conscious rejection of the osten-

tious *grandezza* of Liszt's virtuoso years. Two restrained pieces in E major – the first in the manner of a songful prelude, the second like a chorale – are followed by the best-known piece in the cycle, in D flat major. In technique and atmosphere it is reminiscent of the D flat major Nocturne by Chopin, whose death in 1849 may have prompted Liszt (who later wrote a biography of Chopin) to compose this enchanting tribute. (In its place Liszt had, astonishingly enough, originally intended to use a piece based on the melody of his *Hungarian Rhapsody No. 1*!). The fourth *Consolation* is a paraphrase of a theme by Grand Duchess Maria Pavlovna of Sachsen-Weimar-Eisenach, who had been one of Liszt's patrons since his first visit to Weimar (1841); Liszt treats the material with gentle reflectiveness. The fifth *Consolation* was originally named 'Madrigal', perhaps on account of its songful quality – simple at first, but then becoming increasingly opulent. Initially capricious and later emphatic, the sixth *Consolation* ends the cycle with great certainty of faith.

In 1856 Liszt was accepted as a lay brother into the Franciscan Order. In 1863 he composed two *Legends of St Francis*, in which he set to music the miracles of Francis of Assisi (1182–1226), founder of the order, and of Liszt's own patron saint, Francis of Paola (1416–1507). *St. François d'Assise: La prédication aux oiseaux* (*St Francis of Assisi: The Sermon to the Birds*) begins with the shimmering twittering of birds in the descant, after which Francis of Assisi begins to speak in a recitative that is cast as a dialogue. This broadens into a chorale which, after a varied, modulating dialogue, finally culminates in a bright-toned reprise. Among the miracles ascribed to St Francis of Paola is that he crossed the stormy Strait of Messina on his monk's cloak in order to administer the last rites to a dying man. Liszt had placed a picture of this legend on his desk, and he takes it up in *St. François de Paule marchant sur les flots* (*St Francis of Paola Walking on the Water*). Here the composer pulls out all the stops in terms

of musical water-portrayal, summoning up surging passagework, wild arpeggios and shuddering tremolos. Yet – however much the waves may roar, however much the chains of thirds and octaves may batter him – with unshaken certainty of faith St Francis traverses the depths, from which his transfigured theme shines forth all the more hymnically. In 1877 Liszt turned his attention to another saintly figure, St Dorothy, writing a piano piece with the simple title *Sancta Dorothea*. This short, lyrical piece is a sort of musical image of the saint, without a specific programmatic background; towards the end its unearthly, magical arpeggios reach down to the instrument's bass regions, only to rise up again, purified and condensed into chords.

From 1881 on, the pious devotion of Liszt's earlier works seems to have lost ground to his preoccupation with death, mourning and despair. In his late pieces, which are like 'anti-Consolations', Liszt develops an austere musical style, full of dissonance, whole-tone scales, diminished and augmented chords – a style that is as striking as it is advanced, and looks ahead far into the twentieth century, not least to Messiaen! Perhaps it is here that Liszt first reveals himself to be a musical prophet in the true sense of the term. With good reason René Leibowitz once remarked 'that more than a few of the most radical achievements of today's music first saw the light of day in Liszt's works, and were brought about by his efforts'. *Unstern! Sinistre, disastro*, written in 1881, is one of the clearest examples of this. The bare octaves with which the work begins and ends so forlornly engender a process with neither destination nor escape; above a bass tremolo it ventures into regions that hardly anyone before Liszt had explored. The work's intensifications and its idiom, reminiscent of chorales and of the organ, occasionally suggest something familiar, but such impressions are nothing more than phantasms that are chased away all too soon by catatonic rigidity.

‘At the invitation of Serge Koussevitsky’, Messiaen related, ‘I spent the summer of 1949 as a teacher of composition and rhythm at the Berkshire Music Centre. I gave my courses in the afternoon and took part in concerts in the evening. During my free hours in the morning I wrote *Cantéyodjayâ*. The interest of this work lies in its rhythmic novelties. Several *deçî-tâlas* of ancient India (Hindu rhythms): notably *lakṣmîca* (peace that descends from Lashmi) and *simhavikrama* (the power of the lion and the power of Shiva). It also includes chromatic scales of durations: non-retrograde by progressive acceleration of the durations – retrograde by progressive slowing down of the durations – the two superposed in contrary motion. Finally, toward the second third of the work, one hears a mode of durations, harmonic tones and dynamics which is split into three levels of tempi wherein each sound possesses its own duration and intensity. A very short refrain that recurs in different places gives unity to the work as a whole.’

Numerous canonic and contrapuntal procedures characterize this work, which seems very much like a collage, riddled with self-quotations – for example from *Harawi* for soprano and piano (1945) and the *Cinq Rechants* for 12-part mixed choir (1949). The main source, however, was the *Turungalîla Symphony* (1946–48) from which the sound-colour melody is also, so to speak, reproduced in skeletal form. A number of the composer’s characteristic chordal procedures play a role at a harmonic level, but the work’s above-mentioned serial organization of pitches, note durations and dynamics anticipate his next piano piece, *Mode de valeurs et d’intensités* (1950) – a work regarded as one of the founding documents of total serialism, one which exerted great influence for example on Messiaen’s pupils Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen.

Messiaen’s entire œuvre is characterized by a combination (as idiosyncratic as it is individual) of constructive rationality and nature-related religiosity. A

primary strand in his compositional output is his virtually encyclopædic series of works, begun in the 1950s, based on birdsong. For Messiaen birdsong – which he had written down in notebooks from a very early age – was an expression of ‘religious joy’, a song of praise for the creation directed towards God – and an inexhaustible source of inspiration. As he explained in 1958: ‘One can hear nature in various ways. I myself have a passion for ornithology. In the same way that Bartók travelled through Hungary gathering folk songs, I spent many years travelling through the regions of France noting down birdsong. It is an enormous and endless task. But it gave me the right to be a musician again. What joy to discover a new song, a new style, a new landscape! The skylark in the cornfields of Champagne, the woodlark at night on the Col du grand bois, the blackbird in the gardens and parks, the song thrush and the nightingale at the forest’s edge... Rhythmic technique, inspiration rediscovered, thanks to birdsong: that is the story of my life.’

After his *opus summum*, the powerful opera *St. François d’Assise* (1975–83), in which the Sermon to the Birds naturally plays a central role, Messiaen seems to have wished to stop composing completely for a while. Fortunately he changed his mind, and one of the first works that he composed after that, in 1985, was a piano cycle – a tribute to the world of birds: the six *Petites esquisses d’oiseaux*, dedicated to his wife, the pianist Yvonne Loriod. In the preface, Messiaen writes: ‘These are six very short pieces. They are at one and the same time very similar and very different. Very similar in terms of harmonic style, where sound complexes evolve with changing colours... Each bird has its own aesthetic; the melodic and rhythmic movements vary from one piece to the next. The three pieces devoted to the robin contain sparkling descending arpeggios, almost glissandos, followed by slow notes and more refined depictions. The blackbird sings a few sunny, slightly victorious strophes. The song thrush

makes its presence felt with repetitions, incantatory in character. Finally, the skylark has a chirping volubility, turning around a prominent high note, punctuated from time to time by two slow, loud notes – all of it corresponding to the various phases in the bird’s flight.’

© *Horst A. Scholz 2012*

The Swedish pianist **Fredrik Ullén** has performed as a soloist in contemporary and classical/romantic literature at a large number of international music festivals, to outstanding critical acclaim (‘spectacular’, *New York Times* 2001; ‘jaw-dropping virtuosity’, *BBC Music Magazine* 2006; ‘superhuman’, *Piano News* 2006; ‘What should one admire more in this pianist: his infallible, discretely relaxed technique, his musical intelligence or his sensitivity?’, *Der Tagesspiegel* 2008). Ullén’s large repertoire includes many of the most complex and demanding works in the piano literature, such as Ligeti’s complete piano études, Reger’s *Spezialstudien* and music by Sorabji. He has a particular interest in creative programming with couplings of new and traditional literature.

His solo CDs for BIS Records have without exception been enthusiastically praised by internationally renowned critics and have received an impressive number of prestigious awards and accolades, including a Diapason d’or, CHOC de Le Monde de la Musique, Stern des Monats (*Fono Forum*), Recommandé (*Répertoire*), and Recomendado (*CD Compact*). Ullén performs regularly with the percussionist Jonny Axelsson and the cellist Judit Csátószegi, and enjoys collaborations with other art forms, such as dance.

As a teacher, he has given seminars and masterclasses at several musical academies and colleges in Europe and the United States. In 2007 Fredrik Ullén

was elected a member of the Royal Swedish Academy of Music. He is also active as a neuroscientist, heading a research group at Karolinska Institutet in Stockholm that studies the effects of musical training on the human brain.

For further information, please visit www.fredrikullen.com

So unterschiedlich Franz Liszt und Olivier Messiaen auf den ersten Blick scheinen mögen – hier der offenbar so extrovertierte Tasten- und Salonlöwe, der in den Metropolen der Musikwelt eine wahre „Lisztomanie“ (Heinrich Heine) entfachte, dort der scheinbar weltabgewandte Titularorganist an der Pariser Kirche Sainte-Trinité –, so sehr finden sich bei näherer Betrachtung Parallelen, von denen diese Einspielung zwei ins Zentrum rückt: In beider Schaffen spielten religiöse – genauer gesagt: katholische – Überzeugungen eine bedeutende Rolle; beide unternahmen Erkundungen in musikalischem Neuland (und waren zudem wirkungsmächtige Lehrer).

Ohne Zweifel wäre Liszt, da war sich der bedeutende Musikhistoriker August Wilhelm Ambros sicher, „im Mittelalter ein gewaltiger Prediger geworden“. Bei allem verführerisch-mondänen Esprit, mit dem er die Gesellschaft zu verblüffen, zu verzaubern und zu unterhalten wusste, maß Liszt – der von der Mutter eigentlich für den Priesterberuf vorgesehen worden war – seinen äußerlichen Erfolgen immer weniger Bedeutung bei; seine Weihe zum Abbé im Jahr 1865 schließlich, auf die fast ganz Europa mit ungläubigem Spott reagierte, war bei aller Selbststilisierung auch Ausdruck eines tief empfundenen spirituellen Unbehagens.

„Tröstungen“ – *Consolations* – hatte er freilich schon früher gesucht, wie der durchaus religiös konnotierte Titel eines 1844 bis 1850 entstandenen Klavierzyklus zeigt. Ob dieser Titel auf den gleichnamigen, 1830 veröffentlichten Gedichtband Charles Sainte-Beuves (1804–1869) zurückgeht oder aber auf Alphonse de Lamartine (1790–1869) Zyklus *Harmonies poétiques et religieuses* (1830; in Liszts gleichnamiger musikalischer Adaption scheint der Titel, in dem der Begriff „Consolation“ auftaucht, bewusst ausgespart) ist dabei letztlich unerheblich. In ihrer spieltechnischen Schlichtheit und andächtigen Innigkeit bekunden die *Consolations* eine bewusste Abkehr von der *grandezza* seiner Virtuosen-

jahre. Auf die verhaltenen ersten beiden E-Dur Stücke – das eine in der Art eines sanglichen *Préludes*, das andere als Choral – folgt mit der dritten *Consolation* Des-Dur der bekannteste Stück des Zyklus. In Satztechnik und Atmosphäre lässt es an das Des-Dur-Nocturne von Chopin denken, dessen Tod im Jahr 1849 den späteren Chopin-Biographen Liszt zu dieser berückenden Hommage veranlasst haben könnte (Kaum zu glauben, dass Liszt an dieser Stelle ursprünglich ein Stück über die Melodie der Ungarischen Rhapsodie Nr. 1 vorgesehen hatte!). Die *Consolation Nr. 4* ist eine Paraphrase über ein Thema der Großherzogin Maria Paulowna von Sachsen-Weimar-Eisenach, die seit Liszts erstem Besuch in Weimar (1841) zu dessen Förderinnen gehörte; Liszt behandelt die Vorlage mit sanfter Nachdenklichkeit. Die fünfte *Consolation* trug ursprünglich den Titel „Madrigal“, was seinen Grund in ihrer anfangs einfachen, später umso schwelgerischen Kantabilität haben mag. Die anfangs kapriziöse, dann emphatische sechste *Consolation* beendet diesen Zyklus in großer Glaubensgewissheit.

1856 wurde Liszt als Laienbruder in den Franziskanerorden aufgenommen; 1863 komponierte er zwei *Franziskus-Legenden*, in denen er Wundertaten des Ordensgründers Franz von Assisi (1182–1226) und seines eigenen Namenspatrons, Franz von Paula (1416–1507), in Musik setzte. *St. François d'Assise: La prédication aux oiseaux* (*Der heilige Franziskus: Die Vogelpredigt*) beginnt mit dem flirrenden Gezwitscher der Vögel im Diskant, auf das Franz von Assisi in einem dialogisch angelegten Rezitativ das Wort ergreift. Dies verdichtet sich zu einem Choral, der nach mannigfach moduliertem Dialog schließlich in eine lichte Reprise mündet. Zu den Wundertaten, die man dem heiligen Franziskus von Paula nachsagte, gehört, dass er die stürmische Meerenge von Messina auf seiner Mönchskutte überquert habe, um einem Sterbenden die letzten Sakramente zu spenden. Diese Legende, deren bildnerische Umsetzung sich Liszt auf

seinen Schreibtisch gestellt hatte, ist in *St. François de Paule marchant sur les flots* (*Der heilige Franziskus von Paula auf den Wogen schreitend*) aufgegriffen. Liszt zieht hier alle Register musikalischer Wasserdarstellung, zitiert wogendes Passagenwerk, wilde Arpeggien und bebende Tremoli herbei; doch die Wellen mögen noch so sehr brausen, die Terzen- und Oktavketten das ruhige Choralthema des Franziskus noch so sehr bedrängen: In unerschütterlicher Glaubensgewissheit überquert er die Untiefen, aus denen sein verklärtes Thema umso hymnischer aufleuchtet. Einer weiteren Heiligengestalt, der heiligen Dorothea, widmete Liszt 1877 ein Klavierstück mit dem schlichten Titel *Sancta Dorothea*. Das kurze, lyrische Stück ist eine Art musikalisches Heiligenbild ohne spezifisch programmatischen Hintergrund, dessen unirdischer Arpeggienzauber spät erst die Bassregion erreicht, um dann geläutert und akkordisch verdichtet wieder aufzusteigen.

Ab 1881 scheint sich in Liszts Schaffen über der Auseinandersetzung mit Tod, Trauer und Verzweiflung die fromme Andacht früherer Werke zu verlieren; in diesen Stücken des Spätwerks, die gleichsam „Anti-Consolations“ sind, entwickelt Liszt eine karge Klangsprache voller Dissonanzen, Ganztonskalen, verminderten und übermäßigen Akkorden, die so frappierend wie avanciert ist und weit in das 20. Jahrhundert – nicht zuletzt auf Messiaen! – vorausweist; vielleicht erweist sich Liszt erst hier im eigentlichen Sinne als „Zukunftsmusiker“. Aus gutem Grund hat René Leibowitz einmal bemerkt, „dass nicht wenige der radikalsten Errungenschaften heutiger Musik auf den Blättern Liszts zur Welt gekommen, durch seine Bestrebungen hervorgerufen sind“ *Unstern! Sinistre, disastro*, 1881 komponiert, ist eines der eindringlichsten Beispiele hierfür: Die leeren Oktaven, mit denen es so verloren beginnt wie es endet, eröffnen einen ziel- und ausweglosen Verlauf, der sich über Basstremolo in Regionen begibt, die vor Liszt kaum ein Komponist erkundet hat. Steigerungen, Orgel- und Choral-

Idiom suggerieren zwischenzeitlich Vertrautes, doch sind dies bloße Schimären, die allzu bald wieder von katatonischer Starre ereilt werden.

„Auf Einladung von Serge Koussewitzky“, so berichtet Olivier Messiaen, „unterrichtete ich im Sommer 1949 Komposition und Rhythmus am Berkshire Music Centre in Tanglewood/USA. Nachmittags gab ich meine Kurse, abends nahm ich an Konzerten teil. Während der freien Stunden am Morgen schrieb ich *Cantéyodjayâ*. Hauptschwerpunkt dieses Werks sind seine rhythmischen Neuerungen. Es finden sich hinduistische Decî-Tâlas aus dem alten Indien, insbesondere *laksmîca* (Der Friede, der von Lakshmi ausgeht) und *simhavikrama* (Die Kraft des Löwen, auch die Kraft Shivas). Außerdem enthält das Werk chromatische Dauernreihen, einerseits mit zunehmend beschleunigten Dauern, andererseits mit abnehmenden Dauern (retrograd), wobei die beiden Reihenformen gegenläufig übereinander geschichtet werden. Schließlich erklingt im zweiten Drittel eine Reihe aus Dauern, Tonhöhen und Lautstärkegraden, der sich in drei Tempostufen aufteilt, in denen jeder Klang seine eigene Dauer und Intensität hat. Für die Einheit des Werkes sorgt ein sehr kurzer Refrain, der an verschiedenen Stellen wiederkehrt.“

Kanonische und kontrapunktische Verfahren prägen ein weithin collagiert erscheinendes Werk, das mit zahlreichen Selbstzitataten gespickt ist – u.a. aus *Harawi* für Sopran und Klavier (1945) und den *Cinq Rechants* für 12-stimmigen gemischten Chor (1949); die Hauptquelle freilich stellt die in den Jahren 1946 bis 1948 entstandene *Turangalîla-Symphonie* dar, aus der auch die Klangfarbenmelodie gleichsam auf das Klavier skelettiert wurde. Während auf harmonischer Ebene zahlreiche für den Komponisten charakteristische Akkordprozeduren eine Rolle spielen, weist die angesprochene serielle Organisation von Tonhöhen, Tondauern und Dynamik auf das folgenreiche Klavierstück *Mode de valeurs et d'intensités* (1950) voraus, das als eines der wichtigsten

Gründungsdokumente der Seriellen Musik gilt und von großem Einfluss u.a. auf die Messiaen-Schüler Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen war.

Messiaens gesamtes Schaffen ist geprägt von einer so eigenwilligen wie charakteristischen Mischung aus konstruktiver Ratio und naturverbundener Religiosität. Ein Hauptstrang seines Komponierens stellen die ab den 1950er Jahren erscheinenden, nachgerade enzyklopädischen Kompositionen auf Grundlage von Vogelgesängen dar. Der Gesang der Vögel, den er seit frühester Jugend in Notizheften festhielt, war ihm Ausdruck „religiöser Freude“, Lobgesang der Schöpfung an Gott – und eine unerschöpfliche Inspirationsquelle. „Man kann“, erklärte er 1958, „die Natur verschieden hören. Ich selbst habe eine Leidenschaft für die Ornithologie. So wie Bartók Ungarn durchstreifte, um Volkslieder zu sammeln, habe ich lange Jahre die Provinzen von Frankreich durchstreift, um den Gesang der Vögel aufzuschreiben. Das ist ungeheure und endlose Arbeit. Aber sie hat mir wieder das Recht gegeben, Musiker zu sein. Welche Freude, einen neuen Gesang, einen neuen Stil, eine neue Landschaft zu entdecken! Die Feldlerche in den Getreidefeldern der Champagne, die Heidelerche nachts auf dem Col du grand bois, die Amsel in den Gärten und Parks, die Singdrossel und die Nachtigall am Rande der Wälder [...] Rhythmische Technik, wiedergefundene Inspiration, dank dem Gesang der Vögel: Das ist meine Lebensgeschichte.“

Nach seinem *opus summum*, der gewaltigen Oper *St. François d'Assise* (1975–83), in der die Vogelpredigt natürlich eine zentrale Rolle spielt, schien Messiaen eine Zeitlang kompositorisch ganz verstummen zu wollen. Glücklicherweise ließ er von diesem Gedanken wieder ab, und zu den ersten Werken gehörte ein 1985 entstandener Klavierzyklus, der eine Hommage an ... die Vogelwelt darstellt: die sechs *Petites esquisses d'oiseaux*, die seiner Frau, der Pianistin Yvonne Loriod, gewidmet sind. Im Vorwort schreibt Messiaen: „Dies

sind sechs sehr kurze Stücke. Sie sind zugleich sehr ähnlich und sehr unterschiedlich: Sehr ähnlich in ihrem harmonischen Stil, in dem sich Klangkomplexe mit wechselnden Farben entwickeln. [...] Jeder Vogel hat eine eigene Ästhetik; die melodischen und rhythmischen Bewegungen unterscheiden sich von einem Stück zum anderen. Die drei dem Rotkehlchen (*Rouge-gorge*) gewidmeten Stücke enthalten perlende Arpeggien, absteigend, beinahe Glissandi, gefolgt von langsamen Tönen und feineren Zeichnungen. Die Amsel (*Merle noir*) singt einige helle, etwas sieghafte Strophen. Die Singdrossel (*Grive musicienne*) macht sich durch Wiederholungen von beschwörendem Charakter bemerkbar. Zum Schluss lässt sich die Feldlerche (*Alouette des champs*) mit zirpender Geschwätzigkeit in großer Höhe vernehmen, von Zeit zu Zeit interpunktiert von zwei langsamen und kräftigen Tönen: Analogien zum Flug des Vogels.“

© *Horst A. Scholz 2012*

Der schwedische Pianist **Fredrik Ullén** ist bei einer Vielzahl von internationalen Musikfestivals aufgetreten, wo er mit herausragendem Erfolg zeitgenössische, klassische und romantische Werke interpretiert hat („spektakulär“, *New York Times* 2001; „atemberaubende Virtuosität“, *BBC Music Magazine* 2006, „übermenschlich“, *Piano News* 2006, „Was soll man an diesem Pianisten mehr bewundern: Seine unfehlbare, diskret lockere Technik, seine musikalische Intelligenz oder seine Empfindsamkeit?“, *Der Tagesspiegel* 2008). Zu Ulléns umfangreichem Repertoire gehören viele der komplexesten und anspruchsvollsten Werke der Klavierliteratur, wie etwa Ligetis sämtliche Klavier-Etüden, Regers *Spezialstudien* und Musik von Sorabji. Kreative Programme, in denen

neue und traditionelle Werke aufeinandertreffen, sind ihm ein besonderes Anliegen.

Seine Solo-CDs für BIS Records sind von international renommierten Kritikern ausnahmslos mit großem Lob bedacht worden und haben eine beeindruckende Zahl von bedeutenden Preisen und Auszeichnungen erhalten, u.a. den CHOC (*Le Monde de la Musique*), Stern des Monats (*Fono Forum*), Recommandé (*Répertoire*) und Recomendado (*CD Compact*). Ullén konzertiert regelmäßig mit dem Perkussionisten Jonny Axelsson und der Cellistin Judit Csatószegi; außerdem schätzt er interdisziplinäre Projekte, z.B. in Verbindung mit dem Tanz.

Als Lehrer hat Ullén Seminare und Meisterklassen an verschiedenen Musikakademien und -hochschulen in Schweden, Italien, den USA, Finnland, Dänemark, Norwegen und Ungarn abgehalten. Im Jahr 2007 wurde Fredrik Ullén zum Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie ernannt. Außerdem ist er als Neurowissenschaftler tätig; am Stockholmer Karolinska Institutet leitet er eine Forschungsgruppe, die die Auswirkung musikalischer Ausbildung auf das menschliche Gehirn untersucht.

Weitere Informationen finden Sie auf www.fredrikullen.com

Bien qu'à première vue, tout semble opposer Franz Liszt et Olivier Messiaen : d'un côté le « lion des salons » qui déclencha dans les métropoles musicales une véritable « lisztomanie », pour reprendre le mot d'Heinrich Heine, de l'autre un homme détaché du monde, titulaire de l'orgue de l'église de la Trinité à Paris. Lorsque l'on observe ces compositeurs de plus près cependant, on retrouve des caractéristiques communes et cet enregistrement présente justement deux d'entre elles : dans les deux cas, la foi religieuse – ou, plus précisément, catholique – joua un rôle de premier plan dans leur cheminement et tous les deux entreprirent l'exploration de nouveaux mondes musicaux tout en étant des professeurs importants.

L'important historien de la musique, August Wilhelm Ambros, était convaincu qu'au moyen-âge, « Liszt serait sans aucun doute devenu un prédicateur redoutable ». Liszt, que sa mère destinait initialement à la prêtrise, accorda de moins en moins d'importance à ses succès malgré son esprit séducteur et raffiné avec lequel il surprit, enchante et divertit la société. Son ordination au titre d'abbé en 1865 dont presque toute l'Europe se gaussa, était, malgré le caractère autopromotionnel qu'elle semblait afficher, l'expression d'un mal-être spirituel ressenti au plus profond.

Il avait bien sûr auparavant déjà cherché du réconfort. Les *Consolations*, un titre à connotation religieuse, est un cycle de pièces pour piano composées entre 1844 et 1850. Il n'est finalement pas nécessaire de savoir si ce titre réfère au recueil de poèmes du même titre paru en 1830 de Charles Sainte-Beuve (1804–1869) ou au cycle d'Alphonse de Lamartine (1790–1869), *Harmonies poétiques et religieuses* (1830. Dans l'adaptation musicale de Liszt portant le même titre, le poème dans lequel le concept de « consolation » apparaît semble avoir volontairement été omis). Avec leur intériorité dévotionnelle et l'absence d'exhibition technique, les *Consolations* témoignent d'un abandon délibéré de

la virtuosité *grandezza* des années précédentes. Après les deux premières pièces en mi majeur à l'allure retenue, la première étant une sorte de prélude chanté, la seconde rappelant un choral, se trouve la pièce la plus connue du cycle, la troisième *Consolation* en ré bémol majeur. Elle rappelle, dans son écriture et son atmosphère, le nocturne en ré bémol majeur de Chopin dont la mort en 1849 a pu inspirer à Liszt, le futur biographe de Chopin, cet hommage émouvant. Il est difficile de croire que Liszt ait pu d'abord envisager une pièce qui reprenait la mélodie de sa première *Rhapsodie hongroise*. La quatrième *Consolation* est une paraphrase sur un thème de la grande-duchesse Marie Pauline Antoinette de Sachsen-Weimar-Eisenach qui depuis le premier passage de Liszt à Weimar (1841) faisait partie de ses mécènes. Liszt traite le matériau avec une attention délicate. La cinquième *Consolation*, d'abord simple puis de plus en plus complexe, portait à l'origine le titre de « madrigal », probablement en raison de son caractère chantant. La sixième *Consolation*, d'abord capricieuse puis véhémement termine ce cycle dans une grande conviction religieuse.

En 1856, Liszt fut fait membre du Tiers-Ordre franciscain. Il composa en 1863 les deux *Légendes* dans lesquelles il traduit en musique les miracles du fondateur de l'ordre, Saint François d'Assise (1182–1226) et de son saint patron, Saint François de Paule (1416–1507). *Saint François d'Assise : La prédication aux oiseaux* commence par les gazouillements des oiseaux au loin auxquels François d'Assise répond avec un récitatif à l'allure dialoguée. La texture monophonique est développée jusqu'à devenir un choral qui débouche après un dialogue modulant dans une récapitulation à l'allure brillante. Parmi les miracles que l'on attribue à Saint François de Paule figure celui de sa traversée du détroit de Messine sur son habit de moine lors d'un orage pour aller donner les derniers sacrements à un mourant. Cette légende dont la représentation picturale se trouvait sur la table de travail de Liszt est le sujet de *Saint François de Paule mar-*

chant sur les flots. Liszt a recours ici à toutes les possibilités des représentations de l'eau et en appelle aux œuvres qui évoquent l'élément liquide ainsi qu'aux arpegges déchainés et aux trémolos grondants. Cependant, malgré le déchaînement des vagues et les chaînes de tierces et d'octaves qui l'attaquent, il traverse inébranlablement les profondeurs et son thème transfiguré sous la forme d'un hymne. En 1877, Liszt dédiera une autre pièce pour piano à une sainte, Dorothee, sous le titre simple de *Sancta Dorothea*. La pièce courte et lyrique est une sorte d'image pieuse musicale sans programme spécifique sous-jacent. Vers la fin, les arpegges magiques semblent venir d'un autre monde et atteignent le registre grave puis reprennent leur ascension, comme purifiés et comprimés en accords.

À partir de 1881, Liszt sembla délaisser la dévotion pieuse que l'on retrouve dans ses œuvres antérieures pour aborder plutôt la mort, le deuil et le doute. Dans ces œuvres tardives qui sont presque des « anti-consolations », Liszt développe un langage musical dépouillé rempli de dissonances, de gammes par tons, d'accords diminués et augmentés aussi frappant qu'avancé et qui annonce le vingtième siècle et Messiaen en particulier ! C'est peut-être ici que Liszt apparaît comme un véritable « musicien de l'avenir ». René Leibowitz a remarqué avec raison que plusieurs des exemples les plus radicaux de la musique d'aujourd'hui virent le jour dans les œuvres de Liszt et furent initiés par lui. *Unstern! Sinistre, disastro* composé en 1881 en est un exemple particulièrement évocateur : les octaves dépouillées qui commencent et terminent comme s'ils étaient perdues, ouvrent un cheminement sans but et sans issue. On aborde, sur des trémolos dans le registre grave, une région où peu de compositeurs avant Liszt ne s'étaient aventurés. L'accroissement de sa tension interne et son ton qui rappelle des chorals et des orgues, suggèrent par endroit quelque chose de familier mais ne sont que des chimères bientôt étouffées par une rigidité catatonique.

« Pendant l'été 1949, se souvient Olivier Messiaen, je me trouvais à Tanglewood (U.S.A.), au Berkshire Music Center, où Serge Koussevitzky m'avait appelé pour y faire des cours de composition et de rythme musical. Je faisais classe tous les après-midi, et participais aux concerts du soir. Mes matinées étaient libres : et c'est pendant ces matinées que j'ai écrit *Cantéyodjayâ*. L'œuvre est surtout intéressante par ses recherches rythmiques. On y trouve plusieurs *deçî-tâlas* de l'Inde antique (rythmes hindous) : notamment *lakskmîça* (la paix qui descend de Lashmi), et *simhavikrama* (la force du lion et aussi la force de Shiva). On y trouve encore des gammes chromatiques de durées : droite, par accélération progressive des durées – rétrograde, par ralentissement progressif des durées – les deux sens étant superposés. Enfin, vers le deuxième tiers de l'œuvre, on entend un mode de durées, de hauteurs, et d'intensités, distribué en trois étages de tempi, où chaque son possède sa durée et son intensité propres. L'unité de la pièce est assurée par un très court refrain qui revient à différentes places. »

Cette œuvre se caractérise par de nombreux procédés canoniques et contrapuntiques et est remplie d'autocitations provenant notamment d'*Harawi* pour soprano et piano (1945) et des *Cinq Rechants* pour douze voix mixtes (1949). La source principale de ces citations est cependant la *Turangalîla-Symphonie* (1946–48) dont la mélodie de couleurs est également reproduite pour ainsi dire sous une forme squelettique. Plusieurs des procédés accordiques typiques du compositeur jouent également un rôle au niveau harmonique mais l'organisation sérielle des hauteurs, des durées et des dynamiques mentionnées plus haut anticipe sa prochaine pièce pour piano, *Mode de valeurs et d'intensités* (1950), une œuvre considérée comme le point de départ du sérialisme total et qui aura une profonde influence notamment sur Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen, deux élèves de Messiaen.

Toute l'œuvre de Messiaen se caractérise par une combinaison (aussi personnelle qu'originale) de rationalité constructive et de religiosité liée à la nature. Un trait fondamental de sa production est sa série quasi-encyclopédique d'œuvres, commencées dans les années cinquante, basées sur des chants d'oiseaux. Pour Messiaen, les chants d'oiseaux qu'il avait notés dans des carnets dès son plus jeune âge, étaient l'expression de la « joie religieuse », un chant de prière de la création dirigé vers dieu et une source inépuisable d'inspiration. Il expliqua sa démarche en 1958 : « On peut écouter la Nature de différentes façons, dit-il en 1958. Personnellement, j'avais la passion de l'ornithologie. Comme Bartók a parcouru la Hongrie pour y recueillir des chants folklorique, je me suis promené longuement dans les différentes provinces de France pour y noter des chants d'oiseaux. C'est un travail immense et sans fin. Mais qui m'a redonné le droit d'être musicien ! Et quelle joie de découvrir un nouveau chant, un nouveau style, un nouveau paysage ! L'Alouette des champs dans les blés de Champagne, L'Alouette Lulu dans la nuit du col du Grand Bois, le Merle noir dans les jardins et les parcs, la Grive musicienne et le Rossignol en lisière des forêts [...]. Technique rythmique, inspiration retrouvée par les chants d'oiseaux : telle est mon histoire. » (Conférence de Bruxelles prononcée à l'Exposition internationale de Bruxelles en 1958)

Après son *opus summum*, l'imposant opéra *Saint François d'Assise* (1975–83), dans lequel le Sermon aux oiseaux joue évidemment un rôle fondamental, il semble que Messiaen ait souhaité cesser de composer pour un certain temps. Il changea heureusement d'avis et l'une des premières œuvres qu'il composa après coup fut un cycle de pièces pour piano (1985), un hommage à l'univers des oiseaux : les six *Petites esquisses d'oiseaux* dédiées à sa femme, la pianiste Yvonne Loriod. Dans la préface, Messiaen écrivit : « Ce sont six pièces très courtes. Elles sont à la fois très semblables et très différentes. Très sem-

blables par le style harmonique où évoluent des complexes de sons aux couleurs changeantes. [...] Chaque oiseau ayant son esthétique propre, les mouvements mélodiques et rythmiques diffèrent d'une pièce à l'autre. Les trois pièces consacrées au Rouge-gorge contiennent des arpèges perlés, descendants, presque des glissandos, suivis de notes lentes, et de dessins plus raffinés. Le Merle noir chante quelques strophes ensoleillées, un peu victorieuses. La Grive musicienne se fait remarquer par ses répétitions à caractère incantatoire. Enfin, l'Alouette des champs, qui termine, possède une volubilité grésillante, tournant autour d'une dominante aiguë, ponctuée de temps en temps par deux notes lentes et fortes, le tout correspondant aux phases du vol de l'oiseau.»

© *Horst A. Scholz* 2012

Le pianiste suédois **Fredrik Ullén** s'est produit comme soliste en littérature contemporaine et classique/romantique à de nombreux festivals internationaux de musique, recevant des éloges extraordinaires des critiques («spectaculaire», *New York Times* 2001 ; «virtuosité à en rester bouche bée», *BBC Music Magazine* 2006 ; «surhumain», *Piano News* 2006 ; «Que devrions-nous admirer le plus chez ce pianiste : sa technique infailible, discrètement détendue, son intelligence musicale ou sa sensibilité?», *Der Tagesspiegel* 2008). Le répertoire étendu d'Ullén comprend quelques-unes des œuvres les plus complexes et les plus exigeantes du répertoire pour piano comme l'intégrale des Études de Ligeti, les *Études spéciales* de Reger ainsi que des œuvres de Sorabji. Il manifeste un intérêt particulier pour les programmes créatifs avec le couplage d'œuvres nouvelles et traditionnelles.

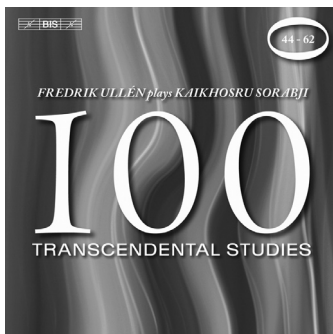
Tous ses enregistrements de piano seul chez BIS remportent les plus grands éloges de la critique internationale et de nombreuses récompenses et distinc-

tions comme le Diapason d'or, CHOC du *Monde de la Musique*, Stern des Monats (*Fono Forum*), Recommandé (*Répertoire*) et Recomendado (*CD Compact*). Ullén se produit régulièrement avec le percussionniste Jonny Axelsson et la violoncelliste Judit Csatószegi. Il apprécie également les collaborations avec d'autres formes d'expression artistique comme la danse.

Il donne des séminaires et des classes de maître dans plusieurs académies musicales ainsi que des collèges en Suède, en Italie, aux Etats-Unis, en Finlande, au Danemark, en Norvège et en Hongrie. En 2007, Fredrik Ullén est élu membre de l'Académie royale suédoise de musique. Il travaille aussi comme neuroscientiste, menant, à l'Institut Karolinska à Stockholm, un groupe de chercheurs qui étudient les effets de l'entraînement musical sur le cerveau humain.

Pour de plus amples informations, veuillez consulter www.fredrikullen.com

ALSO AVAILABLE:



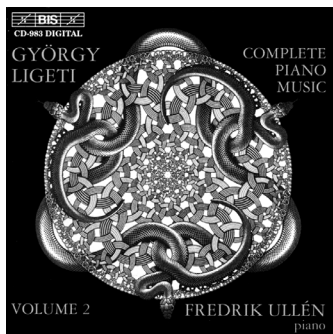
KAIKHOSRU SORABJI
100 TRANSCENDENTAL STUDIES
VOLUME 3: NOS 44-62

BIS-CD-1713

“Una música que nació clásica desde su mismo día de composición: atemporal.” *Scherzo*

„Die technischen Anforderungen sind auch diesmal immens und erfüllen nicht selten den Tatbestand der Unspielbarkeit. Da grenzt es bisweilen an ein Wunder, dass Fredrik Ullén stets die Übersicht behält und selbst da noch klug zu gestalten vermag...“ *Piano News*

‘Elegance and power personified in these Transcendental Studies... Ullén, with a loftiness and fantasy that recalls Busoni and Godowsky, shoots the kaleidoscopic rapids of Sorabji’s Transcendental Etudes.’ *MusicWeb International*



GYÖRGY LIGETI
THE COMPLETE PIANO MUSIC, VOL. 2

Musica Ricercata; Etudes Nos 15 & 16; Early pieces for Two Pianos (Sonatina; Tréfas induló; Polyphonic Study; Three Wedding Dances); Allegro for piano four hands; Three pieces for Two Pianos

BIS-CD-983

Recomendado *CD Compact*

« Ullén poursuit son intégrale comme il l’a commencé : toute en finesse de toucher et en exactitude rythmique. » *Diapason*

« Voilà un fort beau disque. » *Répertoire*

‘It is seldom that one hears a piano recorded this well... Bravo to BIS, and bravo to young Ullén. I recommend this CD highly.’ *Classical Net*

RELEASES BY FREDRIK ULLÉN ON BIS

György Ligeti: Complete Piano Music, Vol. 1 BIS-CD-783

György Ligeti: Complete Piano Music, Vol. 2 BIS-CD-983

‘Got a minute?’ – Arrangements and paraphrases on the
Minute Waltz and other Chopin pieces, by Moszkowski, Reger,
Sorabji, Godowsky, Brahms, Cortot and others BIS-CD-1083

Kaikhosru Sorabji: 100 Transcendental Studies, Vol. 1: Nos 1–25 BIS-CD-1373

Kaikhosru Sorabji: 100 Transcendental Studies, Vol. 2: Nos 26–43 BIS-CD-1533

Kaikhosru Sorabji: 100 Transcendental Studies, Vol. 3: Nos 44–62 BIS-CD-1713

George Flynn: Trinity: Kanal (1976); Wound (1968); Salvage (1993) BIS-CD-1593/94

Fredrik Ullén also appears with Stockholm Chamber Brass in
Poul Ruders: *Break Dance* for piano and brass quintet
on ‘NOW. Works for Brass Quintet’ BIS-CD-1213

INSTRUMENTARIUM:
Grand Piano: Steinway D

D D D

RECORDING DATA

Recording: April and June 2009 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden
Producer and sound engineer: Thore Brinkmann
Piano technician: Carl Wahren

Equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
Sequoia Workstation; B&W Nautilus 80z loudspeakers; STAX headphones
Original format: 44.1 KHz / 24-bit
Editing: Thore Brinkmann

Post-production:

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2012
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: *St Francis of Assisi Preaching to the Birds* – part of a retable by Giotto di Bondone (1266–1337)
depicting scenes from the life of St Francis. Oil on panel; Musée du Louvre, Paris
Back cover photo of Fredrik Ullén: © Sara Appelgren
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1803 © & © 2012, BIS Records AB, Åkersberga.

FREDRIK ULLÉN



BIS-CD-1803