

A large, intense nuclear explosion is depicted, with a massive, billowing mushroom cloud rising from a base of dark, turbulent smoke. The cloud is a brilliant yellow-orange, glowing with heat and light, and dominates the center of the frame. The background is a deep, dark red, suggesting a night sky or a fiery atmosphere.

GEORGE FLYNN **TRINITY**
FREDRIK ULLÉN *piano*

FLYNN, GEORGE (b. 1937)

TRINITY *(Imprimis Music)*

Disc 1 [74'40]

KANAL (1976) 48'01

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Section A | 8'45 |
| 2 | Section B (page 13, double bar) | 6'13 |
| 3 | Section C (page 29, start of 2nd system) | 7'09 |
| 4 | Section D (page 42, double bar) | 8'08 |
| 5 | Section D cont. (page 54, double bar) | 17'44 |

WOUND (1968) 26'15

- | | | |
|---|-------------------------------|-------|
| 6 | Spike 1 | 6'58 |
| 7 | Spike II (page 10, fig. II) | 7'24 |
| 8 | Spike III (page 19, fig. III) | 11'52 |

Disc 2 [40'01]

SALVAGE (1993)	39'29
❶ Introduction – meditative	9'55
❷ Roiling, turbulent (top of page 13)	5'00
❸ Variation(s) (page 21, double bar)	6'02
❹ First meditation (page 32, start of 2nd system)	5'18
❺ Second meditation (page 37, top of page)	5'42
❻ Third meditation (page 44, 2nd system, 2nd bar)	7'32

TT: 114'38

FREDRIK ULLÉN *piano*

By kind permission of George Flynn, we are able to offer the complete score of 'Trinity' as an integral part of this issue. The score is included as a pdf file on Disc 2, and can be viewed by inserting the disc in a computer and opening the file with Adobe® Reader®. The inclusion of this material means that the audio content on Disc 2 may not be available through the CD player on some computers. For this reason we have also included the recording of 'Trinity' as mp3 files on Disc 2. Please note: the included score is intended for private use only, and all rights remain with the composer. Any duplication is prohibited.

George Flynn grew up in the American West, discovered Charles Ives' *Concord Sonata* in his teens, and later studied and taught at Columbia University, New York City, while performing new music in a variety of New York venues. He also taught at New York's Lehmann College (CUNY) before coming to DePaul University's School of Music in Chicago where, from 1977 to 2001, he headed the Department of Composition. As a pianist he has promoted new music for many years in North America and Europe.

Many of Flynn's works reflect extra-musical interests: *American Rest* (mixed piano quartet) and *Pieces of Night* (piano) meditate on the Vietnam experience; *American Voices* (chorus, horn and piano), *American Icon* (piano), *American Festivals and Dreams* and *American Enchantment* (both for string quartet), *American Summer* (piano trio) and *American City* (piano and winds) all explore images of America. His chamber duos – especially those for piano and string instruments – consider human relationships; and some piano solos acknowledge composers: *Toward the Light* (Scriabin), *Derus Simples* (Sorabji) and *Remembering* (Ives), while others – e.g. *Trinity* (Kanal, *Wound*, *Salvage*) and *Glimpses of Our Inner Lives* – seek to expand the limits of gestural, technical and poetic elements.

George Flynn is a member of ASCAP, and is entered in *Baker's Biographical Dictionary*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* and Maurice Hinson's *Guide to the Pianist's Repertoire*.

Kanal, *Wound* and *Salvage* together comprise a single work, *Trinity*, where, in a live performance, *Wound* interrupts the final low sounds of *Kanal*, forming a seamless extension from *Kanal*; and *Salvage*, with its concluding meditations answering its earlier brutality, starts only after the last sounds of *Wound* die away completely. The broad shape of *Trinity*, then, consists of the early buildup of *Kanal* and, in the piano's lowest register, its extended decay, followed by the

three progressively longer, turbulent passages of *Wound*, and, varying the shape of *Kanal*, the concluding flow and ebb of *Salvage*, ending with three meditations, the last dissolving in the piano's highest register. In a word, the sonic shape of *Trinity* is formed by two textural arches (*Kanal* and *Salvage*) surrounding three 'spikes' (*Wound*).

Kanal and *Wound* respond to times of violence in the twentieth century (Poland during World War II and Vietnam in the 1960s respectively). *Salvage* confronts the violence, seeking reconciliation. The Christian Trinity, with its central figure the wounded and dying Christ on the cross, richly suggests a not dissimilar juxtaposition of violence and reconciliation; hence the title 'Trinity'. (Trinity is also the location in New Mexico of the world's first atomic bomb explosion.)

Although conceived in the late 1960s, the completion of *Trinity* spans 25 years (*Wound* in 1968, *Kanal* in 1976, *Salvage* in 1993). *Trinity* has at the time of writing been performed as a single unit on three occasions, by Fredrik Ullén (in New York, Chicago and Stockholm).

Kanal (Polish for 'sewer'), inspired by Andrzej Wajda's film of the same name, 'interprets' various violent and quiet images in the film, although it does not recreate any scenes. Nevertheless, the music shares the film's general profile: in the film, partisans of the 1944 Warsaw uprising battle Nazis in the streets before retreating into sewers, where they are eventually annihilated; in the music, increasingly agitated material forces its way to the top of the piano before tumbling to the lowest registers, where it gradually dissipates.

Although formally seamless, *Kanal* can be heard in two parts, joined by the registral tumble a third of the way into the work. Each part has two sections – A and B in Part 1, C and D in Part 2. Section A, alternating agitated with quiet passages, introduces ideas and textures. Its two large contours each expand from,

and return to, the piano's registral centre. (The film presents Warsaw in ruins, preparations for battle and initial skirmishes.)

Section B opens with gently flowing material, but becomes increasingly violent and kaleidoscopic as it ascends to the highest registers and tumbles into Part 2. (The action in the film intensifies as partisans retreat and enter the sewers.)

Part 2 remains anchored, but not confined, to the piano's lower half (the 'sewer'). At first, Section C roils; later a pounding texture climbs to the highest keys before hurtling down. (In the film Poles defend themselves in the sewers and seek escape routes.) The section concludes with a growing arpeggiation that marks the midpoint of *Kanal*.

This arpeggiation leads to a low-register churning that finally rushes into section D, bursting forth with a fervent idea suggested earlier several times. The subsequent meditative, dreamlike and passionate passages seek to delay the ultimately prevailing 'sewer' music. (The final part of the film focuses on the thoughts and fates of doomed individual partisans.)

Kanal is dedicated to Mary Ann Hoxworth.

When performed immediately after *Kanal*, *Wound* interrupts the final four notes of *Kanal*.

Conceived originally after I had attended a virtuoso 1968 New York piano recital by Vladimir Horowitz, *Wound* soon became a reaction to the violence in Vietnam and in the United States in the streets and on college campuses. With its collage of starkly juxtaposed textures, *Wound* contrasts greatly with the seamless continuities of *Kanal* and *Salvage*. It consists of three brutal, progressively longer sections, with silence breaking the first in two. Textures evolve generally from kaleidoscopic gestures (first section), through more sustained but teeming passages (second section), to a lengthy exploration of the lower register of the piano

(third section). Each section contains passages anticipating the essential character of the next; and an anguished repetitive passage that tumbles into the third section, as well as the expanded range and thicker sounds late in the third section, anticipate the final clustered outcry. After a brief serene pause that recalls the quiet sounds near the beginning, this final outcry smashes the evolving musical considerations within *Wound*.

Besides an introduction (juxtaposing violence and serenity) and conclusion (the final clusters and their decay), *Wound* contains quiet interludes between the three violent sections that provide a poetic glimpse of what is destroyed by the prevailing violence of the sections, and a musical glance at the most basic structural aspects of the piece.

Each large section views a wound, with the final brief cluster outcry a microscopic scene of a raw wound in a body, and at the same time a macroscopic panorama of a wound in the body politic, which, in either case, is unbearably turbulent and, finally, fatal.

After its introduction, *Salvage* at first juxtaposes violent and meditative music from *Kanal* and *Wound*, from smooth transitions to abrupt interruptions. This double nature gives way to a relentless and progressively more agitated collage of turbulent textures that eventually fuse into ever larger ascending arpeggiations and aggregates.

A grotesquely enlarged variation of *Salvage*'s opening sounds lies at its centre, each sound preceded by vastly swollen 'grace note' activity.

Salvage continues in its second half by dissipating these cluster-like aggregates, moving through suggestions of turbulence, recalling material from its beginning, and finally melting into a softer, fluid passage that prepares for the three quiet meditations (separated by interludes) that conclude *Salvage*. The final med-

itation reaches an exuberant midpoint before reversing itself and closing with an atmospheric quietness and serenity.

Salvage, written in memory of my mother, acknowledges the themes and imagery of T. S. Eliot's *Four Quartets*, including the title of the third quartet. The final sounds of *Salvage* might suggest the bells of *The Dry Salvages*.

Trinity embraces none of the recognized compositional systems developed in the twentieth century, nor any describable pre-compositional production plan. Nevertheless, this traditionally notated work, from moment-to-moment surface activity to the largest global shapes, results from a variety of musical considerations:

Underlying the cinematic and gestural descriptions outlined above, the three works employ motivic ideas, perhaps most prominent in Part 1 of *Kanal*, and highlighted sonorities to anchor gestural coherence, or to connect separated passages. For example, the frequently iterated C – E flat – G flat – D flat sonority spanning the first octave below middle C serves both functions in *Kanal* (especially the last section) and in the central portion of *Salvage*. Similar aggregates anchor the spikes of *Wound*, as do highlighted sonorities the three final meditations of *Salvage*.

Pitch class collections stabilize passages and signal their return (for example, the 'sewer' music of *Kanal* and portions of the spikes of *Wound* employ the aggregate from C chromatically up to F sharp), while alternating collections help to contrast various passages, influencing a sense of motion and change. Collections serve as bases for meditative passages throughout *Trinity*.

On a larger scale, textures are employed to architectural effect, especially as they contrast and relate sections within and across the three works of *Trinity*, and seek to enhance both motion and coherence of form in the global sense.

© George Flynn 2007

Listening to *Kanal*

*The song of songs, it is the last
Song, it is
The mortality of singers and the sting
Of song, it is the last
Morality of pain.
 Supposing the refinement of darkness
 Supposing refreshment in death
 Supposing a tune like a region
 A right hand that is not aimless, supposing
 A place of deposit
 For deadliness*

.....
 *It is the last
 song, the last
Tentation and decision by these scores.
And the hand goes seeled. The mouth
Is drawn up painfully. The face is sledged over
Continuously by the same assertion, it settles
And is never changed.
 Profit of death,
Profit of pain shall tempt
With wounds the singer, but the wounds are sore,
They shall endure in last intemperate song
And fashion the somatic iliad.*

Dorothy Van Ghent

Many one-movement piano works are longer than *Kanal*. But such works are almost always variation-sets, or examples of minimalism, or somehow analyzable into closed forms. *Kanal* is densely organized – with no immediately apparent local structure. (Waves of water have local structure; waves of sand do not. Both can be elaborately organized by wind.)

Flynn may have set out to write music that would exist at the very edge of impracticality, by virtue of its unusual size and character – just as he probably tried to create a companion piece that would require almost too much physical stamina to play. (The companion piece is *Wound* – arguably the most taxing piano music in the known repertoire.)

It is hard to say where one musical object or statement ends and another begins, when hearing *Kanal* for the first time. But pitch classes, registration, rhythmic contours – and simple things like rests and pauses – all cooperate to define bounded musical objects. It is easy to become sensible to motifs, supporting pitch textures, and so on, and appreciate *Kanal* with respect to these musical building blocks.

But the building blocks are functionally ambiguous. Transitions (from motif to motif or texture to texture) need not signal the end of one musical statement and the beginning of another. They can also be recognized as centres of organization for two-dimensional melodic lines of substantial length and changing harmonic width. (The result is unbounded local form.)

A striking opportunity to do this occurs about four minutes into the piece, where rests interrupt all sound six times. It is feasible and desirable to experience the moments of silence as unusually significant points on a long melodic line – rather than as boundaries between one short musical statement and another. The very prolonged sound that seems to establish the end of *Kanal*'s opening statement can likewise be experienced as the middle of a longer line. Similar opportunities are uniformly distributed, even at the level of individual notes and their articulation.

In each case, the cogency of a musical line is partly imagined – not heard. (There is no reason why hearing has to be entirely adequate for the unanalyzed appreciation of music. Many of Sorabji's compositions move in terms of objects

of direct experience that are too extended in time to be present in anything but memory. Memories are not heard.)

Imagination carries listeners across rests, sustained sounds, nonrhythmic pauses, shifts in registration, changes in pitch association, clipped rhythms – and other musical ‘ends’ – by supplying *Kanal* with abiding tacit syllables.

(Not all uses of imagination have equally well-behaved musical implications. *Kanal* is often cinematic in its gestures. It can help listeners conjure machine gun fire and flares and feet on pavement. But enjoying the piece via such images is musically pointless.)

Imagined syllables and pre-existing music work together to create musical and syllabic accents. Rests and pauses function agogically. They stress notes by lengthening them across tacit syllables. The longer a rest, the more highly stressed the implicit text. (Thus old musical ends become new semantic centres.) Shifts in registration and pitch environment function like generalized tonic accents. They stress musical material by making it stand out in some larger syllabic context (the way a high note stands out in an unmistakable melodic shape). Coincident implicit text is automatically accented.

The resulting musical phrases seem to be modelled around the rise and fall of a voice declaiming some specific story. (Much can be necessary without being intended – even in Babbitt’s music. But on an earlier occasion Flynn actually set out to design piano textures with the character of fast, loud speech.)

Προσῳδία. To accent syllables is to sing. Therefore *Kanal* can be sung.

(Musical images are everywhere in Wajda. A piano lid protrudes from rubble, in the long opening sequence. One of the Poles is a composer. He performs Chopin and popular tangos on a Bechstein in an abandoned house. Later he punctuates Bach with forearm clusters on an organ in an abandoned church. A soldier plays cheerful Home Army tunes on an ocarina. The composer inherits the ocarina, and

carries it as he stumbles through excrement. Ghostly sounds – and wild howling – make up more and more of the soundtrack. At last the composer says: ‘Can’t you hear? Everything is singing.’)

The story shape of a song doesn’t exist in pitch space or any other space of musical relationships. But pre-existing music acquires new global properties when it is sung to imagined syllables. *Kanal*’s *Liedform* is a musical trajectory – determined by syllabic opportunities which are systematically created by the ‘semantic potential’ of initially unsung music. Imaginative listeners contribute nothing to the substance of *Kanal*, because syllabic opportunities are wholly regulated by what is heard.

(Vocal phrasing isn’t structurally preferable to ordinary, boundary-sensitive phrasing. It’s just very different. Ideally both kinds of phrasing should be experienced at the same time. This is no more difficult than talking softly with one scheme of accents while thinking loudly with another.)

‘Lied’ is insufficiently precise. *Kanal*’s song shape is in fact aria-like – not because it exhibits musical peculiarities of baroque or classical aria forms, but because its line is more dramatic than lyric. It suggests a soliloquy – with music and drama in perfect synchronization – as in Wagner, presumably.

So there are two elements here: an implicit story, and its musical telling. Flynn’s musical materials demand a singer of supernatural, ‘abstract’ powers. Great arcs of imagined melody range freely across the entire keyboard – often in large chords, or at speeds no human singer could ever sing. The *fioritura* is a far cry from Wagner. One thinks of Nancarrow’s player pianos, and their relation to ordinary instruments. (Listeners sing *Kanal*, not pianists. Ullén’s rivals in virtuosity are performers of Ferneyhough and Xenakis. For everyone else the rivals are Cuzzoni and Senesino.)

The mind’s ear can acknowledge *Kanal*’s syllabic pulse – regardless of how quickly or how loudly its notes pass by. But the enormous elasticity of *Kanal*’s

sung line remains simultaneously apparent – a time-honoured modulus of musico-dramatic expression. And one may reason from the singing to the story sung. *Kanal* has many possible libretti. None is actual – but all are painful indeed.

A painful story can be variously told. Dead bodies have the most to say, in the Wilcza Street storm sewer of Wajda's imagination. By the end of the film, the most compelling characters look like leavings of a coroner's handyman – 'the fare / Of flesh bemused, peplos of pulses, / Hearts in carnival.' *Kanal*'s poignancy is similarly durable. Sounds disappear off the low end of the piano – but song-like telling continues. A somatic iliad.

© *Kenneth Derus* 2007

Kenneth Derus is a former director of the Center for Combinatorial Mathematics and the dedicatee of piano works by Kaikhosru Sorabji, George Flynn and Carlo Grante, among others. He has written about music for *Tempo* and *The New Grove* but is mainly concerned with the mereotopology of memory experience.

The epigraph and *envoi* are lines from *The Rose and the Skull* – a long poem published in *transition* in 1938 [© Roger Van Ghent 1987].

A short essay by Kenneth Derus on *Trinity*, and on *Wound* and *Salvage* in particular, has for reasons of space been added as extra material on Disc 2. The document is viewable, as is the score of *Trinity*, with Adobe® Reader®.

Fredrik Ullén was born in 1968 in Västerås, Sweden. Ullén has performed as a soloist in contemporary and classical/romantic literature at a large number of international music festivals, to outstanding critical acclaim ('spectacular', *New York Times* 2001; 'jaw-dropping virtuosity', *BBC Music Magazine* 2006; 'super-human', *Piano News* 2006; 'astonishing precision, stamina and imagination', *The Boston Globe* 2002). 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 the Diapason d'or, CHOC de Le Monde de la Musique, Stern des Monats (*FonoForum*), Recommandé (*Répertoire*), and Recomendado (*CD Compact*). Ullén performs regularly with the percussionist Jonny Axelsson and the cellist Judit Csatószegi, 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 Sweden, Italy, the United States, Finland, Denmark, Norway and Hungary. In 2007 Fredrik Ullén was elected a member of the Royal Swedish Academy of Music.

For further information, please visit www.fredrikullen.com

FREDRIK ULLÉN



George Flynn wuchs im Westen Amerikas auf, entdeckte Charles Ives' *Concord Sonata* als Jugendlicher und studierte und unterrichtete später an der Columbia University, New York City; daneben führte er an zahlreichen Veranstaltungsorten in New York neue Musik auf. Außerdem unterrichtete er am New Yorker Lehmann College (CUNY), bevor er an die DePaul University's School of Music in Chicago ging, wo er von 1977 bis 2001 die Kompositionsabteilung leitete. Als Pianist hat er sich viele Jahre lang in Nordamerika und Europa für neue Musik eingesetzt.

Zahlreiche von Flynns Werken zeigen den Einfluß außermusikalischer Interessen: *American Rest* (Klarinette, Viola, Cello, Klavier) und *Pieces of Night* (Klavier) beschäftigen sich mit der Vietnamerfahrung, während *American Voices* (Chor, Horn und Klavier), *American Icon* (Klavier), *American Festivals and Dreams* und *American Enchantment* (beide für Streichquartett), *American Summer* (Klaviertrio) und *American City* (Klavier und Bläser) Ansichten von Amerika erkunden. Seine Kammerduos – insbesondere jene für Klavier und Streicher – untersuchen menschliche Beziehungen; einige Klavierstücke würdigen Komponisten – *Toward the Light* (Skrjabin), *Derus Simples* (Sorabji) und *Remembering* (Ives) –, während andere – u.a. *Trinity* (Kanal, Wound, Salvage) und *Glimpses of Our Inner Lives* – die Grenzen gestischer, technischer und poetischer Elemente zu erweitern suchen.

George Flynn ist Mitglied der US-amerikanischen Verwertungsgesellschaft ASCAP und hat Einträge in *Baker's Biographical Dictionary*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* und Maurice Hinson's *Guide to the Pianist's Repertoire*.

Kanal, *Wound* und *Salvage* bilden gemeinsam ein einziges Werk, *Trinity*; bei einer Live-Aufführung unterbricht *Wound* die tiefen Schlußklänge von *Kanal*, dessen nahtlose Erweiterung es darstellt, während *Salvage*, dessen meditativer Schluß auf frühere Brutalitäten antwortet, erst beginnt, wenn die letzten Klänge von *Wound* vollkommen verschwunden sind. Das Gesamtprofil von *Trinity* besteht mithin aus der anfänglichen Aufstellung von *Kanal* und, in tiefstem Klavierregister, seinem verlängerten Verklingen, gefolgt von den drei zusehends längeren, turbulenten Abschnitten von *Wound* und dem abschließenden Auf und Ab von *Salvage*, das die Form von *Kanal* variiert und mit drei Meditationen endet, deren letzte sich im höchsten Klavierregister verflüchtigt. Anders gesagt: Das Klangprofil von *Trinity* wird von zwei Bögen (*Kanal* und *Salvage*) gebildet, die drei „Stacheln“ (*Wound*) umgeben.

Kanal und *Wound* reagieren auf Zeiten der Gewalt im 20. Jahrhundert (Polen im 2. Weltkrieg bzw. Vietnam in den 1960er Jahren). *Salvage* tritt der Gewalt entgegen und sucht Versöhnung. Die christliche Dreieinigkeit mit dem verwundeten, sterbenden Christus am Kreuz als zentraler Gestalt zeigt ein nicht unähnliches Nebeneinander von Gewalt und Versöhnung; daher der Titel „Trinity“. (Trinity ist außerdem jener Ort in New Mexico, an dem die weltweit erste Atombombe gezündet wurde.)

Obschon in den späten 1960er Jahren konzipiert, erstreckte sich die Komposition von *Trinity* über 25 Jahre (*Wound* 1968, *Kanal* 1976 und *Salvage* 1993). Zum gegenwärtigen Zeitpunkt hat *Trinity* drei integrale Aufführungen – jeweils durch Fredrik Ullén – erlebt (New York, Chicago und Stockholm).

Kanal das von Andrzej Wajdas gleichnamigem Film (dt. Titel: *Der Kanal*) inspiriert wurde, „interpretiert“ verschiedene gewaltsame und ruhige Bilder des Films, wenngleich keinerlei Szenen nachgebildet werden. Gleichwohl entspricht die

Musik dem allgemeinen Profil des Films, in dem Partisanen des Warschauer Aufstands sich im Jahr 1944 Straßenkämpfe mit den Nazis liefern, bis sie sich in die Kanalisation zurückziehen, wo sie schließlich aufgerieben werden. In der Musik erzwingt sich das zusehends erregte Material den Weg zum höchsten Klavierregister, um dann in die Tiefe zu stürzen.

Wenngleich ohne formale Nahtstellen, kann man *Kanal* als zweiteilige Form hören, verbunden durch den Registersturz am Ende des ersten Drittels. Jeder Teil hat zwei Abschnitte – A und B in Teil 1, C und D in Teil 2. Abschnitt A, in dem sich erregte mit ruhigen Passagen abwechseln, führt die Gedanken und Texturen ein. Seine beiden Umrisse entstammen dem mittleren Klavierregister, zu dem sie auch wieder zurückkehren. (Der Film zeigt Warschau in Ruinen, Vorbereitungen für den Kampf und erste Auseinandersetzungen.)

Abschnitt B beginnt mit sanft fließendem Material, wird aber in dem Maße heftiger und kaleidoskopischer, wie es das höchste Register erklimmt, worauf es in Teil 2 stürzt. (Film: Die Dramatik steigert sich, als die Partisanen sich in die Kanäle zurückziehen.)

Teil 2 ist vorwiegend in der unteren Hälfte (der „Kanalisation“) des Klaviers angesiedelt. Anfänglich aufbrausend, steigt im weiteren Verlauf des Abschnitts C eine hämmernde Textur ins höchste Register, um dann hinabzusausen. (Film: Die Polen verteidigen sich im Kanalsystem und suchen nach Fluchtwegen.) Der Abschnitt endet mit einer immer dichterem Arpeggientextur, die die Mitte von *Kanal* markiert. Es folgt eine aufwühlende Passage im tiefen Register, die schließlich in den Abschnitt D und einen feurigen Gedanken mündet, der zuvor bereits mehrfach angeklungen war. Die nachfolgenden meditativ-träumerischen Passagen versuchen, die letztlich siegreiche „Kanal“-Musik hinauszuzögern. (Der Schlußteil des Films rückt die Gedanken und Schicksale einzelner Partisanen ins Zentrum.)

Kanal ist Mary Ann Hoxworth gewidmet.

Wenn *Wound* nach *Kanal* gespielt wird, unterbricht es dessen letzten vier Töne.

Ursprünglich nach dem Besuch eines virtuosen Klavierrecitals von Vladimir Horowitz 1968 in New York entworfen, wurde *Wound* bald zu einer Reaktion auf die Gewalt in Vietnam und auf den Straßen und den Universitätsgeländen in den USA. Durch seine Collage schroff nebeneinander gesetzter Texturen stellt *Wound* einen starken Kontrast zu den nahtlos angelegten Stücken *Kanal* und *Salvage* dar. Es besteht aus drei brutalen, zusehends längeren Abschnitten, deren erster durch eine Pause in zwei Teile gespalten wird. Die Texturen entwickeln sich hauptsächlich aus kaleidoskopischen Gesten (erster Abschnitt), über eher getragene, aber belebte Passagen (zweiter Abschnitt) zu einer umfangreichen Erkundung des tiefen Klavierregisters (dritter Abschnitt). Jeder Abschnitt enthält Passagen, die den wesentlichen Charakter des nächsten antizipieren; eine gepeinigte, repetitive Passage, die in den dritten Teil mündet, wie auch der erweiterte Umfang und die dichteren Klänge am Ende des dritten Abschnitts nehmen den Cluster-Schrei des Schlusses vorweg. Nach einer kurzen Ruhepause, die auf den Anfang von *Wound* verweist, zerstört dieser finale Schrei die in *Wound* entwickelten musikalischen Überlegungen.

Außer einer Einleitung (Nebeneinander von Gewalt und Ruhe) und einer Konklusion (die Schluß-Cluster und ihr Verklingen) enthält *Wound* zwischen den drei gewaltsamen Teilen stille Intermezzi, die einen poetischen Schimmer dessen bieten, was von der vorherrschenden Gewalt der einzelnen Teile zerstört wird und zugleich auch einen Blick auf die innersten strukturellen Aspekte des Stücks.

Jeder große Abschnitt betrachtet eine Wunde, wobei der letzte kurze Cluster-Schrei sowohl eine mikroskopische Szene (die klaffende Wunde in einem menschlichen Körper) als auch ein makroskopisches Panorama (eine Wunde im Staatskörper) darstellt: Beides ist gleichermaßen unerträglich turbulent und, letztlich, tödlich.

Nach der Einleitung stellt *Salvage* zuerst brutale und meditative Musik aus *Kanal* und *Wound* gegeneinander, mal sanft vermittelnd, mal abrupt aufeinanderstoßend. Dieser janusköpfige Abschnitt weicht einer unerbittlichen und zusehends erregteren Collage aus turbulenten Texturen, die sich schließlich zu noch größeren, aufsteigenden Arpeggien und Aggregaten vereinen.

Einer grotesk erweiterte Variation der Anfangsklänge von *Salvage* folgt im Zentrum, wobei jedem Klang gewaltig angeschwollene „Verzierungen“ vorangehen.

In der zweiten Hälfte zersetzt *Salvage* diese Cluster-Aggregate, durchmißt Andeutungen von Turbulenz, greift Material des Anfangs auf und verschmilzt schließlich mit einer sanfteren, fließenden Passage, die auf die drei ruhigen, von Zwischenspielen getrennten Meditationen vorbereitet, welche *Salvage* beschließen. Die Schlußmeditation kulminiert in einem überschäumenden Mittelpunkt, nach dem sie umkehrt und in ruhiger, gelassener Stimmung endet.

Salvage wurde im Gedenken an meine Mutter komponiert und ist den Themen und Bildern von T.S. Eliots *Four Quartets* mitsamt dem Titel des dritten Quartetts verpflichtet. Die Schlußklänge von *Salvage* möchten auf die Glocken aus *The Dry Salvages* deuten.

Trinity folgt weder den anerkannten Kompositionsmethoden des 20. Jahrhunderts noch einem beschreibbaren vorkompositorischen Produktionsplan. Gleichwohl resultiert das traditionell notierte Werk in der kleinteiligen Folge seiner Oberflächenaktivitäten wie in der Gesamtform aus einer Vielzahl musikalischer Erwägungen:

Hinter den filmischen und gestischen Schilderungen, die oben skizziert wurden, verwenden die drei Werke motivische Gedanken (am deutlichsten vielleicht in Teil 1 von *Kanal*) und exponierte Klangbildungen, um gestische Kohärenz zu gewährleisten oder unterschiedliche Passagen zu verbinden. Der häufig erschei-

nende C-Es-Ges-Des-Klang beispielsweise, der die erste Oktave unterhalb des eingestrichenen C umfaßt, dient beiden Zwecken in *Kanal* (insbesondere im Schlußteil) und im Mittelteil von *Salvage*. Ähnliche Aggregate verbinden die Stacheln von *Wound*, wie es auch die exponierten Klänge der drei Schlußmeditationen in *Salvage* tun.

Verschiedene Gruppen von Tonhöhenklassen (*pitch class collections*) stabilisieren Passagen und signalisieren ihre Wiederkehr (z.B. verwenden die „Kanalisationsmusik“ in *Kanal* und Teile der Stacheln von *Wound* ein Aggregat, das das aufsteigende Intervall C – Fis chromatisch füllt), während einander abwechselnde Gruppen dazu beitragen, unterschiedliche Passagen zu kontrastieren, und dabei den Eindruck von Bewegung und Wandel erzeugen. Gruppen dienen im Verlauf des gesamten Stücks als Basis für meditative Passagen.

Darüber hinaus werden Texturen für architektonische Wirkungen verwendet, insbesondere um verschiedene Abschnitte innerhalb und zwischen den drei Teilen von *Trinity* zu kontrastieren oder zueinander in Beziehung zu setzen, aber auch, um die Bewegung und den formalen Zusammenhang in umfassendem Sinn zu verstärken.

© George Flynn 2007

Fredrik Ullén wurde 1968 im schwedischen Västerås geboren. Er ist bei einer Vielzahl von internationalen Musikfestivals aufgetreten, wo er mit hervorragendem Erfolg zeitgenössische, klassische und romantische Werke interpretiert hat („spektakulär“, *New York Times* 2001; „atemberaubende Virtuosität“, *BBC Music Magazine* 2006, „übermenschlich“, *Piano News* 2006, „erstaunliche Präzision, Vitalität und Phantasie“, *The Boston Globe* 2002). 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 (*FonoForum*), Recommandé (*Répertoire*) und Recomendado (*CD Compact*). Ullén konzertiert regelmäßig mit dem Perkussionisten Jonny Axelsson und der Cellistin Judit Csátószegi; außerdem schätzt er interdisziplinäre Projekte etwa mit der Tanzkunst. 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.

Weitere Informationen finden Sie auf www.fredrikullen.com

Elevé dans l'ouest américain, **George Flynn** découvre la *Sonate « Concord »* de Charles Ives alors qu'il est encore adolescent. Il étudie puis enseigne par la suite à l'Université Columbia en plus d'interpréter de la musique contemporaine en divers endroits de New York. Il enseigne également au Lehmann College (CUNY) de New York avant de se joindre à la faculté de l'école de musique de l'Université DePaul à Chicago où, de 1977 à 2001, il est directeur du département de composition. En tant que pianiste, il présente de la musique contemporaine tant en Amérique du Nord qu'en Europe.

La plupart des œuvres de Flynn reflète ses intérêts extra-musicaux : *American Rest* (pour quatuor mixte avec piano) et *American Icon* (pour piano) évoquent l'épisode de la guerre du Vietnam ; *American Voices* (chœur, cor et piano), *American Icon* (piano), *American Festivals and Dreams* ainsi qu'*American Enchantment* (quatuor à cordes), *American Summer* (trio avec piano) et *American City* (piano et vents) sont consacrés à des représentations des États-Unis. Ses duos – notamment ceux pour piano et instruments à cordes – abordent les relations humaines et certaines de ses œuvres pour piano seul sont des hommages à des compositeurs, comme par exemple *Toward the Light*, à Scriabine, *Derus Simples*, Sorabji et *Remembering*, Ives alors que d'autres, *Trinity* (*Kanal*, *Wound*, *Salvage*) et *Glimpses of Our Inner Lives* essaient de repousser les limites gestuelles, techniques et poétiques.

George Flynn est membre de l'ASCAP et il est mentionné dans le *Biographical Dictionary* de Baker, le *New Grove Dictionary of Music and Musicians* et dans le *Guide to the Pianist's Repertoire* de Maurice Hinson.

Kanal, *Wound* et *Salvage* font partie d'une seule œuvre, *Trinity* qui, lors d'une interprétation en concert voit *Wound* interrompre les sonorités graves de *Kanal* et former une extension continue de celui-ci. *Salvage* avec ses méditations conclusives qui répondent à sa brutalité antérieure, ne commence qu'une fois que les dernières notes de *Wound* se sont complètement éteintes. La structure générale de *Trinity* se compose de la construction initiale de *Kanal* et, dans le registre grave du piano, de son long déclin, suivis des trois passages de plus en plus longs et turbulents de *Wound* et, variant l'allure de *Kanal*, du flux et reflux conclusif de *Salvage*, puis termine l'œuvre avec trois méditations dont la dernière disparaît dans le registre aigu du piano. En un mot, l'allure sonore de *Trinity* est faite de deux arches structurelles (*Kanal* et *Salvage*) qui encadrent trois « pointes » (*Wound*).

Kanal et *Wound* sont des réactions à des périodes de violence au vingtième siècle (la Pologne durant la seconde Guerre mondiale et le Vietnam durant les années soixante). *Salvage* confronte la violence et aspire à la réconciliation. La trinité chrétienne avec sa figure centrale, le Christ blessé et mourant sur la croix, suggère aussi une juxtaposition peu différente de violence et de réconciliation, d'où le titre de *Trinity*. (*Trinity* est aussi le nom de l'endroit au Nouveau-Mexique où eut lieu la première explosion atomique).

Bien qu'initialement conçu à la fin des années 1960, *Trinity* mit quelque vingt-cinq ans à être complété (*Wound* en 1968, *Kanal* en 1976 et *Salvage* en 1993). En 2007, *Trinity* avait été interprété intégralement à trois reprises, à New York, Chicago et Stockholm, par Fredrik Ullén.

Kanal (en polonais : égout) a été inspiré par le film d'Andrzej Wajda portant le même titre et « interprète » différentes séquences violentes ou calmes du film bien qu'il ne cherche pas à récréer de scènes. La musique suit cependant l'allure générale du film : dans le film, les partisans du soulèvement de Varsovie en 1944 se

révoltent contre l'occupant nazi dans les rues avant de battre en retraite dans les égouts où ils seront finalement anéantis ; dans la musique, des forces matérielles de plus en plus agitées parviennent au plus aigu du piano avant de retomber dans le registre le plus grave où elles finissent par disparaître.

Bien que sans « joints » apparents, on peut considérer *Kanal* comme étant en deux parties réunies par un saut de registre au tiers de son déroulement. Chaque partie comporte deux sections : A et B dans la première partie, C et D dans la seconde. La section A, qui alterne passages agités et calmes, introduit des idées et des textures. Ses deux grands contours s'étirent et reviennent à leur allure initiale, dans le registre medium du piano. (Le film présente Varsovie en ruines, les préparatifs pour la lutte et les escarmouches initiales).

La section B ouvre avec un matériau s'écoulant paisiblement mais devient de plus en plus violent et kaléidoscopique alors que l'on gagne le registre plus aigu et que l'on débouche dans la seconde partie. (Dans le film, l'action gagne en intensité alors que les partisans battent en retraite et pénètrent dans les égouts).

La seconde partie demeure ancrée, mais pas confinée, dans le registre grave du piano (l'« égout »). Le début de la section C est agité. Plus tard, une texture caractérisée par un martèlement passe au registre aigu avant de dévaler. (Dans le film, des Polonais, dans les égouts, se défendent et cherchent des façons de s'évader.) La section se termine avec des arpegges qui vont en s'agrandissant et qui constituent le point central de *Kanal*.

Les arpegges mènent à un bouillonnement dans le registre grave qui se presse finalement vers la section D, éclatant avec une idée intense et suggérée à plusieurs reprises auparavant. Les passages méditatifs, rêveurs et passionnés qui suivent, tentent de retarder la musique « d'égout » qui finira par dominer. (La partie finale du film se concentre sur les idées et les destinées des partisans considérés individuellement.)

Kanal est dédié à Mary Ann Hoxworth.

Lorsque *Kanal* est immédiatement suivi par *Wound*, celui-ci interrompt ses quatre dernières notes.

Conçu après avoir assisté à un récital virtuose de Vladimir Horowitz à New York en 1968, *Wound* est rapidement devenu une réaction à la violence au Vietnam ainsi qu'à celle dans les rues et sur les campus aux Etats-Unis. Au moyen d'un collage de textures sommairement juxtaposées, *Wound* établit un contraste total avec la continuité de *Kanal* et de *Salvage*. Cette partie est faite de trois sections brutales de plus en plus longues avec un silence coupant la première en deux parties. Des textures se développent généralement à partir de gestes kaléidoscopiques (première section), au moyen de passages davantage constants mais toutefois fourmillants (seconde section), et jusqu'à une longue exploration du registre grave du piano (troisième section). Chaque section contient des passages qui anticipent le caractère essentiel de la suivante. Un passage répétitif et angoissé qui se jette dans la troisième partie ainsi que des sonorités élargies à la fin de la troisième section annoncent le tollé concentré conclusif. Après une pause sereine et brève qui rappelle le début de *Wound*, ce tollé conclusif détruit les considérations musicales que l'on rencontre tout au long de *Wound*.

À part une introduction (qui fait juxtaposer violence et sérénité) et une conclusion (les clusters finaux et leur extinction), *Wound* contient des interludes calmes entre les trois sections violentes qui permettent un aperçu poétique de ce qui est détruit par la violence dominante à l'intérieur des sections ainsi qu'un regard musical sur les aspects structuraux les plus fondamentaux de la pièce.

Chaque grande section examine une blessure avec le bref cluster conclusif qui représente la scène microscopique d'une blessure vive dans un corps et, en même temps, le panorama macroscopique d'une blessure dans un corps politique qui, dans chaque cas, est insupportablement turbulent et, ultimement, fatal.

Après une introduction, *Salvage* fait d'abord se juxtaposer des musiques violentes et méditatives qui proviennent de *Kanal* et de *Wound*, des transitions subtiles jusqu'à des interruptions abruptes. Cette dualité laisse la place à un collage implacable et de plus en plus agité de textures turbulentes qui se fusionnent finalement dans des agrégats et des arpèges ascendants toujours plus étendus.

Au centre de cette section se trouve une variation grotesquement agrandie des premières notes de *Salvage* où chaque note importante est précédée d'une grande activité au niveau des notes de passage.

Dans sa seconde partie, *Salvage* poursuit en dissipant ces agrégats semblables à des clusters et se meut à travers des évocations de turbulence, rappelant le matériau de son début pour finalement fondre dans un passage plus doux et fluide qui prépare les trois méditations calmes (séparées par des interludes) qui concluent *Salvage*. La méditation conclusive parvient à un point intermédiaire exubérant avant de s'inverser et de terminer dans une atmosphère de calme et de sérénité.

« Composé à la mémoire de ma mère, *Salvage* reprend des thèmes et des images des *Quatre Quatuors* de T.S.Eliot, incluant le titre du troisième quatuor, *The Dry Salvages*. Les notes conclusives de *Salvage* pourraient suggérer les cloches évoquées dans *The Dry Salvages*. »

Trinity n'a recours à aucun des systèmes de composition reconnus au vingtième siècle pas plus qu'il ne suit un plan pré-compositionnel descriptible. Néanmoins, cette œuvre notée de manière traditionnelle, de l'activité en surface, moment par moment, jusqu'aux plus grandes formes globales est le résultat d'une série de considérations musicales :

Utilisant de manière sous-jacente les descriptions cinématographiques et gestuelles évoquées plus haut, les trois œuvres ont recours à des idées motiviques, davantage mises en valeur peut-être dans la première partie de *Kanal*, et à des

sonorités soulignées permettant d'y ancrer une cohérence gestuelle ou pour relier des passages séparés. Par exemple, l'accord fréquemment joué de do – mi bémol – sol bémol – ré bémol couvrant la première octave sous le do central sert à la fois dans *Kanal* (en particulier dans la dernière section) et dans la partie centrale de *Salvage*. Des agrégats semblables ancrent les pointes de *Wound*, tout comme les sonorités rehaussées des trois méditations finales de *Salvage*.

Des classes de hauteurs stabilisent des passages et indiquent leur retour (par exemple, la musique «d'égout» de *Kanal* et des portions des pointes de *Wound* ont recours à des agrégats fait de la gamme chromatique entre do et fa dièse) pendant que d'autres servent à établir un contraste entre certains passages, et influencent un sens du mouvement et du changement. Ces classes de hauteurs agissent comme des bases pour les passages méditatifs tout au long de *Trinity*.

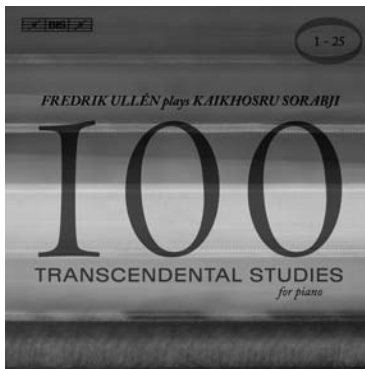
Sur une échelle plus grande, des textures sont employées pour produire des effets architecturaux alors qu'ils servent à contraster et à relier des sections à l'intérieur des trois œuvres qui constituent *Trinity* et cherchent à amplifier tant le mouvement que la cohérence de la forme dans un sens global.

© *George Flynn 2007*

Fredrik Ullén est né en 1968 à Västerås en Suède. Il se produit en soliste tant dans la littérature contemporaine que classique et romantique dans le cadre de nombreux festivals internationaux et reçoit les critiques les plus élogieuses (« spectaculaire », *New York Times* 2001 ; « une virtuosité hallucinante », *BBC Music Magazine* 2006 ; « surhumain », *Piano News* 2006 ; « une précision, une endurance et une imagination stupéfiantes », *The Boston Globe* 2002). Le répertoire étendu de Ullén comprend quelques-unes des œuvres les plus complexes et les plus exigeantes du répertoire de 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 les couplages 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 distinctions comme le Diapason d'or, CHOC du *Monde de la Musique*, Stern des Monats (*FonoForum*), Recommandé (*Répertoire*) et Recomendado (*CD Compact*). Ullén se produit régulièrement avec le percussionniste Jonny Axelsson et la violoncelliste Judit Csátószegi. Il apprécie également les collaborations avec d'autres formes d'expression artistique comme la danse. Il donne des séminaires et des classes de maîtres 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.

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

FREDRIK ULLÉN'S BIS RECORDINGS ALSO INCLUDE:



KAIKHOSRU SORABJI – 100 TRANSCENDENTAL STUDIES: NOS 1-25
BIS-CD-1373

10/10/10 – *Klassik-Heute.de*

‘Those familiar with Ullén’s Ligeti will know that he has the dexterity and finesse to do this music justice without making light of either its innate difficulty or its protean imagination.’ – *Gramophone*

„eine fast exzentrische Virtuosität ..., die von Ullén mit spielerischer Leichtigkeit und gnadenloser Expressivität nachvollzogen wird. Was man da zu hören bekommt, ist wirklich verblüffend.“ – *FonoForum*

* * * * *

GYÖRGY LIGETI – COMPLETE PIANO MUSIC
BIS-CD-1683/84

10/10 – *Classics Today.com*; 5 Stelle – *Musica*

‘Ullén... is an astonishing pianist, and his collection of all these pieces is a great gift to us all...’ – *Fanfare*

INSTRUMENTARIUM

Grand piano: Steinway D

DDD

RECORDING DATA

Recorded in July 2004 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden

Piano technician: Carl Wahren

Recording producer and sound engineer: Thore Brinkmann

Digital editing: Thore Brinkmann, Michaela Wiesbeck

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

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

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © George Flynn and Kenneth Derus 2007

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

Front cover photograph: © AGE / Scanpix

Back cover photograph of George Flynn: © Mary Clare Glabowicz

Photograph of Fredrik Ullén: © Mats Bäcker

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

BIS CDs 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-SACD-1593/94 © & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.

A black and white photograph of George Flynn, a middle-aged man with dark hair, smiling slightly. He is wearing a dark suit jacket, a light-colored shirt, and a patterned tie. He is seated, with his hands resting on a piano keyboard. The background features a brick wall, a framed portrait of a woman, and a window with horizontal blinds. A large, dark, curved shape, possibly a piano lid, is visible on the left side of the frame.

GEORGE
FLYNN

BIS-CD-1593/94