



1948–2001: a ligeti odyssey

A large, curved horizon of the planet Mars dominates the lower half of the image. The surface is a deep reddish-orange color, covered with numerous impact craters of various sizes. The horizon line is bright, suggesting a low sun or light source just below the frame. The background is a solid black space.

An exploration of György Ligeti's music with
Nobuko Imai | Fredrik Ullén | Hans-Ola Ericsson
Schola Heidelberg | Berlin Philharmonic Wind Quintet

LIGETI, GYÖRGY (1923–2006)

- ❶ **INVENTION** (1948) 1'08
FREDRIK ULLÉN *piano*
- SIX BAGATELLES** for wind quintet (1953) 11'35
- ❷ I. *Allegro con spirito* 1'02
❸ II. *Ribato. Lamentoso* 3'06
❹ III. *Allegro grazioso* 2'27
❺ IV. *Presto ruvido* 0'58
❻ V. *Adagio. Mesto* (Béla Bartók in memoriam) 2'22
❼ VI. *Molto vivace. Capriccioso* 1'18
- BERLIN PHILHARMONIC WIND QUINTET
MICHAEL HASEL *flute* · ANDREAS WITTMANN *oboe* · WALTER SEYFARTH *clarinet*
FERGUS MCWILLIAM *horn* · HENNING TROG *bassoon*
- ❸ **VOLUMINA** for organ (1961–62, rev. 1966) 17'30
HANS-OLA ERICSSON *playing the Grönlund Organ of Luleå Cathedral, Sweden*
- ❹ **LUX AETERNA** for 16-part mixed choir *a cappella* (1966) 8'17
SCHOLA HEIDELBERG *conducted by* WALTER NUSSBAUM
This recording of Lux æterna is a co-production with Südwestrundfunk.
- TEN PIECES** for wind quintet (1968) 13'05
- ❿ I. *Molto sostenuto e calmo* 2'16
⓫ II. *Prestissimo minaccioso e burlesco* 0'45
⓫ III. *Lento* 1'39

13	IV. <i>Prestissimo leggero e virtuoso</i>	0'45
14	V. <i>Prestissimo staccatissimo e leggero</i>	0'26
15	VI. <i>Prestissimo staccatissimo e leggero</i>	1'01
16	VII. <i>Vivo, energico</i>	0'58
17	VIII. <i>Allegro con delicatezza</i>	2'44
18	IX. <i>Sostenuto, stridente</i>	1'07
19	X. <i>Presto bizzarro e rubato</i>	0'59

BERLIN PHILHARMONIC WIND QUINTET

SONATA FOR SOLO VIOLA (1991–94) 22'47

20	I. Hora lungă	5'29
21	II. Loop	2'32
22	III. Facsar	6'09
23	IV. <i>Prestissimo con sordino</i>	1'33
24	V. Lamento	3'29
25	VI. Chaconne chromatique	3'14

NOBUKO IMAI *viola*

from ÉTUDES POUR PIANO (1985–2001)

26	3. Touches bloquées (from 1 ^{er} livre, 1985)	1'46
27	18. Canon (from 3 ^{ème} livre, 2001)	1'28
28	17. À bout de souffle (from 3 ^{ème} livre, 1997)	2'07

FREDRIK ULLÉN *piano*

TT: 81'25

All works published by Schott, except *Lux æterna* (Henry Litolf's Verlag/C. F. Peters)

1948–2001: A Ligeti Odyssey

Stanley Kubrick used György Ligeti's music – including *Lux aeterna* – in his 1968 film *2001: a Space Odyssey* without the composer's knowledge or permission, and that music's eerie otherworldliness is only one facet of a remarkably well-varied and sophisticated compositional personality. Ligeti's own musical journey was firmly rooted in the real world and notably sensitive to the paradoxical nature of human responses in challenging and ever-changing times.

In 1948, Ligeti was a 25-year-old music student in Budapest. As a Transylvanian Jew, his wartime experiences had left him acutely aware of the horrific absurdity of aggressive behaviour, whether from West or East: as a result he seemed to many who knew him to have felt permanently uneasy with social and cultural tendencies to look on the bright side, to accentuate the positive. Such an attitude could make for a sour, cynical kind of artistic expression – accentuating the negative: but Ligeti would explain that his art was more to do with reacting multivalently to horror than with simply depicting it. 'Anyone who has been through horrifying experiences is not likely to create terrifying works of art in all seriousness', he wrote, adding that 'what is serious is at the same time comical, and the comical is terrifying'.

Not surprising, given such thoughts, is the further observation that 'everything that is direct and unambiguous is alien to me'. Ligeti based his music in a world of allusion – sometimes reverent, sometimes sceptical – to the traditions and qualities he admired; and that there would never be anything second-hand or lamely derivative about the result was clear as early as 1948, when his lively *Invention* for piano offered a freshly observed angle on what probably counted at the time for bracing progressiveness in Hungary – the music of Béla Bartók. In another of his early compositions, the **Six Bagatelles** for wind quintet (1952), the slower sections hint at darker moods and more lyrical ideas, but

what predominates is a sharply delineated sense of humour and a relish for the fantastic that would prove fundamental to much of Ligeti's mature music: one of his long-contemplated, never-completed projects was an *Alice in Wonderland* opera.

Ligeti could never be described convincingly as a musical nationalist, with all the romantic patriotic fervour that implies. It is striking, for example, that the only Hungarian title in his Sonata for Viola Solo (1991–94) – ‘Facsar’, a movement dedicated to the memory of his teacher Sándor Veress – uses a word that means ‘to wrestle with’, as well as ‘to distort’. But Ligeti's ambivalence about Hungarianness does not affect the fact that the aura of ethnicity – of various musical vernaculars – reaches deeply into his work. This acquired even greater depth since, after leaving Hungary during the 1956 uprising, he spent most of his time in the West, and soon found himself at odds with the idealistic avant-garde notions of Stockhausen, Boulez and others of his generation who had not been subjected to the oppressive aesthetic regime of the Soviet-bloc countries. In the later 1950s and early 1960s, a young composer rejecting the radical insights of the Western avant-garde risked lapsing into Shostakovich-like conservatism: Ligeti's way out of this dilemma initially had things in common with the kind of textural refinements being explored in Poland by Lutosławski, Penderecki and others, avoiding the mechanistic constructivism of twelve-tone or serial techniques but enhancing the expressionistic intensity of music that was equally dismissive of the old orthodoxies of major-minor tonality.

The emotional force of the result is clear in *Volumina* for organ (1961–62, rev. 1966), whose initial, slow-motion decrescendo from a densely dissonant cluster-chord introduces seventeen minutes of high drama engaging all aspects of the instrument's sound spectrum. *Volumina* is Ligeti's only score to use less specific ‘graphic’ notation, permitting a degree of performer choice with respect

to matters of pitch, rhythm and tone colour, but requiring the participation of two assistants to control changes of registration. Like *Volumina*, *Lux æterna* for unaccompanied sixteen-part chorus (1966) also uses closely-packed chordal textures, but to create a much less fiercely expressionistic atmosphere. These works from the 1960s embody Ligeti's awareness of the latest developments in Western European electronic music – some of his earliest compositions after leaving Hungary were electronic – as well as his response to the availability, especially in Germany, of virtuoso performers eager to tackle new, difficult work. Writing for organ, and setting sacred texts (in his Requiem as well as *Lux æterna*) might even suggest a swerve into ecclesiastical solemnity. But it was really the rapt, sustained expressiveness of earlier sacred music that appealed to Ligeti, rather than its concern to serve the purposes of religious observation: and he began to relish the disconcertingly strong contrast between such allusions to transcendent values and the down-to-earth surrealism of works like *Aventures* and *Nouvelles aventures*, short exercises in explosively anarchic music theatre that laid appropriately unstable foundations for his one venture into large-scale operatic composition, *Le grand macabre* (1974–77).

Echoes of such disconcertingly off-beat humour can also be heard in the **Ten Pieces** for wind quintet (1968), but the style here is closer to his other relatively radical works of the 1960s than to the 1952 Bagatelles. Ligeti sought to stress affinities between the Pieces and sources as diverse as *Alice in Wonderland* and the *Tom and Jerry* cartoons: comic effects are suffused with menace, and the general edginess of the material means that 'serious' and 'comic' cannot easily be separated. These short Pieces are important in confirming that it was possible, even in the 1960s, to compose music that was both accessible and acceptably 'contemporary' – to divert and provoke without dumbing down. And, once the protracted, draining process of writing and performing *Le grand ma-*

cabre had been completed, Ligeti's later music continued to move between the polar extremes of comedy and tragedy, the active and the reflective, in ways that never fell into routine, and avoided the particular pitfalls of stylistic anonymity that lay in wait for all composers in the ultra-pluralistic era that came into being after 1980.

Ligeti's later life, combining work as a teacher of composition in Germany with the kind of contacts in the world of performance and promotion that his own leading position as a composer made possible, strengthened his awareness of the many valid cross-currents in creative activity, and of the particular expressive power that tensions between older and newer ways of conceiving music brought with them. With strong interests of his own as diverse as the musics of Africa, the intricately-patterned symmetrical designs of fractal mathematics and the energising directness of certain American composers – especially the player-piano pioneer Conlon Nancarrow and minimalists like Steve Reich and Terry Riley – Ligeti might have been in danger of drowning in a sea of allusions and influences. Yet his responses to, and refinements of, those aspects of such sources as served his purposes brought him to an even more subtle and individual perspective on his own cultural origins, as he moved further away from fractured 'atonality' into a richly inflected, often lyrical modality.

For example, he wrote of 'Hora lungă', the first movement of the **Sonata for Solo Viola**, that 'it evokes the spirit of Romanian folk music which, together with Hungarian folk music and that of the gypsies, made a strong impression on me during my childhood. However, I do not write folklore or use folkloristic quotations, it is rather allusions which are made'. 'Hora lungă', played entirely on the lowest string of the viola, is indeed a haunting as well as haunted evocation of an eloquent longing both timeless and unambiguously contemporary. Marked *Lento rubato e molto dolente*, it represents that spirit of reflective lament,

heartfelt yet never merely sentimental, which is also central to another of Ligeti's greatest works, the Trio for Horn, Violin and Piano (1982).

There is undoubtedly an element of playful ambiguity in the way Ligeti gives the title 'sonata' to a work which is more like a suite: six relatively short movements, culminating in a chaconne, that often suggest the dance-like genres of baroque tradition. Yet, as Ligeti was quick to say of the finale, 'allusions to the famous Bach chaconne should not be expected! My sonata is much more unassuming, does not historicize and also cannot support monumental forms. I use the word chaconne in its original meaning: as a wildly exuberant dance in strongly accentuated three-four time with an ostinato bass line'. No less un-Bach-like is the chaconne's memorable use of one of Ligeti's most personal formal devices, and one which affirms the essentially modernist aesthetic which was always at the heart of his musical thinking. Most of the chaconne projects an atmosphere of fierce assertiveness, yet it ends in ghostly dissolution. This kind of abrupt, unexpected change is also the determining factor in the three **Études** for piano which end this programme.

In 'Touches bloquées' from Book 1 (1985) one hand silently depresses some keys to break up the otherwise smoothly flowing lines played by the other hand. This is music that is both vivacious and, in the composer's own description, 'stuttering'; the attempt in the middle of the piece to impose a ferociously 'un-blocked', continuous texture simply results in an even more fragmented, and ultimately dissolving, barely audible conclusion. 'Canon' (2001) and 'À bout de souffle' (1997), from Book 3 are comparable exercises in the contrast between rapid, loud *moto perpetuo* writing and the soft, slow-moving final chords seeming to capture that spirit of estrangement which, more than any other emotion, was surely the authentically Ligetian experience of the world after 1945. While 'À bout de souffle' easily conveys the hectic breathlessness that the title sug-

gests, the allusion to Jean-Luc Godard's memorably laid-back film might also imply that, for Ligeti, the best in art does not simply distract but also consoles and energises. Dissolving conclusions like those of these studies are therefore open-ended. The rest, Ligeti might be saying, need not be silence.

© **Arnold Whittall 2012**

The Swedish pianist **Fredrik Ullén** has performed at a large number of international music festivals, in a repertoire which includes some of the most complex and demanding works of the solo piano literature. His performances of music by Ligeti (much admired by the composer), Sorabji and George Flynn (the monumental 115-minute-long *Trinity*) have received worldwide acclaim when released on disc.

For further information, please visit www.fredrikullen.com

Founded in 1988, the **Berlin Philharmonic Wind Quintet** (BPWQ) consists of members of the celebrated Berlin Philharmonic Orchestra. The ensemble has made numerous tours all over the world, and is regularly invited to prestigious festivals. On several recordings on BIS, the BPWQ performs repertoire from Mozart to Brett Dean, and is often joined by guests, including the pianist Stephen Hough.

For further information, please visit www.windquintet.com

The Swedish organist and composer **Hans-Ola Ericsson** performs regularly throughout Europe as well as in Japan, the USA and Canada. Among his many recordings for BIS are the complete organ works by Messiaen as well as music by Ligeti, both of which composers were involved in the recording projects. He

has also recorded a disc of his own works, including *The Four Beasts' Amen*, a mass for organ and electronics.

Since its foundation by Walter Nußbaum in 1992, the vocal ensemble **Schola Heidelberg** has focused on contemporary music as well as works from the fifteenth and sixteenth centuries. Consisting of up to sixteen performers, the ensemble devotes itself in particular to works beyond the standard repertoire, enjoying close collaborations with various composers. Besides giving its own concert series in Heidelberg, the ensemble performs at international festivals and appears with leading German orchestras.

For further information, please visit www.klanghd.de

The Japanese violist **Nobuko Imai** is long established as an international soloist, appearing in the major musical centres of Europe, the USA and Japan. A keen chamber musician, she is also one of the founding members of the Michelangelo Quartet. Her discography on BIS includes the viola concertos by Schnittke and Allan Pettersson, as well as chamber music, and solo works by Hindemith, Reger and Per Nørgård.

1948–2001: Eine Ligeti-Odyssee

1968 verwendete Stanley Kubrick Musik von György Ligeti – darunter *Lux aeterna* – in seinem Film *2001: Odyssee im Weltraum* (übrigens ohne den Komponisten um Erlaubnis zu bitten); die unheimliche Fremdartigkeit dieser Musik ist nur eine Facette einer bemerkenswert vielseitigen und komplexen kompositorischen Persönlichkeit. Ligetis eigene musikalische Reise war fest in der realen Welt verwurzelt und vor allem empfänglich für die paradoxe Natur menschlichen Reaktionen auf schwierige und sich allzeit ändernde Umstände.

Im Jahr 1948 war Ligeti ein 25-jähriger Musikstudent in Budapest. Als Siebenbürger Jude war ihm im Krieg die schreckliche Absurdität aggressiven Verhaltens – ganz gleich ob aus West oder Ost – vor Augen geführt worden; infolgedessen erschien er vielen, die ihn kannten, als jemand, der sich permanent unwohl dabei fühlte, an sozialen und kulturellen Tendenzen die hellen, positiven Seiten hervorzuheben. Aus einer solchen Einstellung hätte eine verbitterte, zynische, auf das Negative fokussierte Art des künstlerischen Ausdrucks hervorgehen können; Ligeti aber erklärte, dass es in seiner Kunst eher darum gehe, mannigfach auf den Schrecken zu reagieren anstatt ihn schlicht darzustellen. „Jemand, der schreckliche Erlebnisse durchgemacht hat, wird kaum allen Ernstes schreckenenerregende Kunstwerke schaffen“, schrieb er, und fügte hinzu: „Was ernst ist, ist zugleich komisch, und das Komische ist schreckenenerregend.“

Und so verwundert es nicht, dass der Komponist bekannte: „Alles, was direkt und eindeutig ist, ist mir fremd“. Ligetis Musik bewegt sich in einer Welt der Anspielungen – mal ehrerbietige, mal skeptische – an die Traditionen und Werte, die er schätzte; dass das Ergebnis nie etwas aus zweiter Hand oder müde Entlehntes sein würde, das war bereits 1948 klar, als seine lebhaft *Invention* für Klavier einen unverbrauchten Blick auf das präsentierte, was damals wohl als Maß der Fortschrittlichkeit in Ungarn gegolten haben dürfte – die Musik

von Béla Bartók. In einer anderen seiner frühen Kompositionen, den **Sechs Bagatellen** für Bläserquintett (1952), weisen die langsamen Passagen auf dunklere Stimmungen und lyrischere Gedanken hin, aber es überwiegt ein scharfer Sinn für Humor und ein Faible fürs Fantastische, das auch in der Musik seiner Reifezeit eine große Rolle spielen sollte: Eines seiner lange geplanten, aber nie abgeschlossenen Projekte war die Oper *Alice im Wunderland*.

Ligeti war nie ein musikalischer Nationalist mit all der romantisch-patriotischen Begeisterung, die dies impliziert. Auffällig ist beispielsweise, dass der einzige ungarische Titel in seiner Sonate für Viola solo (1991–94) – „Facsar“, ein Satz, der dem Andenken an seinen Lehrers Sándor Veress gewidmet ist – ein Wort verwendet, das „ringen“, aber auch „verdrehen“ bedeutet. Ligetis Ambivalenz in Bezug auf das Ungartum tangiert indes nicht die Tatsache, dass die Aura von Ethnizität – von verschiedenen musikalischen Volkssprachen – einen Grundzug seines Schaffens ausmacht. Dieser verstärkte sich noch, nachdem er während des Volksaufstands 1956 Ungarn verlassen hatte und nun den Großteil seiner Zeit im Westen lebte. Hier sah er sich bald uneins mit den idealistischen Vorstellungen der Avantgarde um Stockhausen, Boulez und anderen seiner Generation, die nicht unter dem repressiven ästhetischen Regime des Ostblocks gelitten hatten. Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre riskierte ein junger Komponist, der die radikalen Ansichten der westlichen Avantgarde ablehnte, einem Konservativismus à la Schostakowitsch zu verfallen. Ligetis Ausweg aus diesem Dilemma hatte zunächst Ähnlichkeit mit jener Ausdifferenzierung von Texturen, die in Polen von Lutosławski, Penderecki und anderen erkundet wurde; auf diese Weise ließ sich der mechanistische Konstruktivismus zwölftöniger und serieller Techniken vermeiden und die Ausdrucksintensität einer Musik steigern, die das alte Regelwerk der Dur-Moll-Tonalität nichtsdestotrotz ebenso verwarf.

Die emotionale Kraft des Resultats zeigt sich deutlich in **Volumina** für Orgel (1961/62, rev. 1966): Ausgehend von einem dissonanten Akkordcluster, setzt ein Zeitlupen-Decrescendo 17 hochdramatische Minuten in Gang, die alle Aspekte des der Orgel zu Gebote stehenden Klangspektrums einbeziehen. *Volumina* ist Ligetis einzige Partitur in „grafischer Notation“, die dem Interpreten eine gewisse Wahlfreiheit in Bezug auf Tonhöhe, Rhythmus und Klangfarbe lässt; es bedarf allerdings zweier Assistenten, um Registerwechsel zu ermöglichen. Wie *Volumina* verwendet auch **Lux aeterna** für 16stimmigen Chor *a cappella* (1966) hochverdichtete Akkordtexturen, erzeugt aber eine weit weniger ausdrucksgeladene Atmosphäre. Diese Werke aus den 1960er Jahren bekunden Ligetis Kenntnis der neuesten Entwicklungen in der westeuropäischen elektronischen Musik – einige seiner ersten Kompositionen nach der Übersiedlung waren elektronische –, sind aber auch eine Reaktion auf die Verfügbarkeit von Virtuosen (insbesondere in Deutschland), die begierig waren, neue und schwierige Werke in Angriff zu nehmen. Das Komponieren für Orgel und die Vertonung geistlicher Texte (in seinem Requiem wie in *Lux aeterna*) könnten sogar einen Umschwung hin zu kirchlicher Feierlichkeit vermuten lassen. Aber in Wirklichkeit war es die verklärte, nachdrückliche Expressivität alter geistlicher Musik, die Ligeti ansprach, weniger ihr Ansinnen, dem Zwecke religiöser Betrachtungen zu dienen, und er fing an, den verstörend starken Kontrast zwischen solchen Anspielungen auf transzendente Werte und dem bodenständigen Surrealismus von Werken wie *Aventures* und *Nouvelles aventures* auszukosten – kurzen, explosiv-anarchischen Musiktheaterstudien, die angemessen instabile Grundsteine für seine einzige abendfüllende Oper, *Le grand macabre* (1974–77), legten.

Dieser verstörend verquere Humor wirkt auch in den **Zehn Stücken** für Bläserquintett (1968) nach, deren Stil jedoch seinen anderen relativ radikalen

Arbeiten der 1960er Jahre näher steht als dem der Bagatellen von 1952. Ligeti versuchte, Affinitäten zwischen den Stücken und so unterschiedlichen Quellen wie *Alice im Wunderland* und den *Tom & Jerry*-Trickfilmen hervorzuheben: Komische Effekte werden bedrohlich aufgeladen, und die nervöse Unruhe des Materials bewirkt, dass „ernst“ und „komisch“ schwer zu trennen sind. Nicht zuletzt zeigen die kurzen Stücke, dass es selbst in den 1960er Jahren möglich war, Musik zu schreiben, die sowohl zugänglich als auch hinreichend „zeitgenössisch“ war und dabei auf hohem Niveau unterhalten und provozieren konnte. Nach dem langwierigen, kräftezehrenden Prozess der Komposition und Aufführung von *Le grand macabre* bewegte sich Ligetis spätere Musik weiter zwischen den Gegensätzen Komödie/Tragödie bzw. Aktion/Reflektion, ohne dabei routiniert zu verkrusten oder in die Fallstricke stilistischer Anonymität zu geraten, die in der ultra-pluralistischen Ära nach 1980 auf alle Komponisten lauerten.

In seinem späteren Leben – als er die Arbeit als Kompositionslehrer in Deutschland mit der Art von weltweiten Kontakten in der Musikszene verband, die ihm seine führende Stellung als Komponist möglich gemacht hatten – schärfte sich sein Bewusstsein für die vielen berechtigten Gegenströmungen im künstlerischen Schaffen, und für die besondere Ausdruckskraft, die die Spannungen zwischen älteren und neueren Möglichkeiten des Musikverständnisses mit sich brachten. Angesichts so starker und heterogener Interessen wie dem an der afrikanischen Musik, an den kunstvoll gemusterten, symmetrischen Formen der fraktalen Mathematik und der anregenden Direktheit einiger amerikanischer Komponisten – vor allem des Player Piano-Pioniers Conlon Nancarrow und von Minimalisten wie Steve Reich und Terry Riley –, hätte Ligeti in Gefahr geraten können, in einem Meer von Anspielungen und Einflüssen zu ertrinken. Doch seine kreativen Antworten auf jene Aspekte, die seinen eigenen Zwecken dienten,

ermöglichten ihm einen noch subtileren und individuelleren Blick auf seine eigene kulturelle Herkunft, als er sich weiter von der gebrochenen „Atonalität“ weg- und auf eine reich modifizierte, oft lyrische Modalität zubewegte.

Über „Hora lungă“, den ersten Satz der **Sonate für Viola solo**, schrieb er beispielsweise, er evoziere „den Geist der rumänischen Volksmusik, die mich zusammen mit ungarischer Volksmusik und jener der Zigeuner in meiner Kindheit stark geprägt hat. Aber ich schreibe keine Folklore und benutze keine folkloristischen Zitate; es handelt sich eher um Anspielungen.“ „Hora lungă“, das durchweg auf der tiefsten Bratschensaite gespielt wird, ist in der Tat die so verzaubernde wie verzauberte Evokation einer beredten Sehnsucht, zugleich zeitlos und eindeutig zeitgenössisch. *Lento e molto rubato dolente* überschrieben, verkörpert sie den Geist der reflektierenden Klage – aus tiefem Herzen, aber nie bloß sentimental –, der auch in einem anderen von Ligetis bedeutendsten Werken eine zentrale Rolle spielt: dem Trio für Horn, Violine und Klavier (1982).

Zweifellos hat es etwas spielerisch Doppeldeutiges, wenn Ligeti einem Werk den Titel „Sonate“ gibt, obwohl es eher eine Suite ist: sechs relativ kurze Sätze, die in einer Chaconne gipfeln und oft an die stilisierten Tänze einer Barocksuite denken lassen. Gleichwohl beeilte sich Ligeti anzumerken, man solle beim Finale „keine Anspielung auf die berühmte Chaconne von Bach erwarten! Meine Sonate ist viel bescheidener, nicht historisierend, auch trägt sie keine Monumentalformen. Ich verwende das Wort Chaconne im ursprünglichen Sinn: als wilden, ausgelassenen Tanz in stark akzentuiertem Dreivierteltakt mit ostinater Basslinie.“ Nicht weniger „un-bachisch“ ist die Chaconne in der unvergesslichen Anwendung eines der persönlichsten formalen Mittel Ligetis, das zugleich die grundsätzlich moderne Ästhetik unterstreicht, die immer im Mittelpunkt seines musikalischen Denkens stand: Obwohl die Chaconne zu weiten Teilen das Gefühl wilder Entschlossenheit vermittelt, endet sie schließlich in gespenstischer

Auflösung. Eine solche abrupte, unerwartete Wendung ist der bestimmende Faktor auch in den drei **Études** für Klavier, die diese CD beschließen.

In „Touches bloquées“ („Blockierte Tasten“) aus Band 1 (1985) drückt die eine Hand stumm einige Tasten nieder, um die ansonsten reibungslos fließenden Läufe der anderen Hand zu unterbrechen. Diese Musik ist temperamentvoll, „stottert“ (Ligeti) aber auch; der grimmige Versuch, in der Mitte des Stückes eine „unblockierte“, kontinuierliche Textur zu etablieren, resultiert schlicht und einfach in einem noch stärker fragmentierten, sich auflösenden, kaum mehr vernehmbaren Ausklang. „Canon“ (2001) und „À bout de souffle“ („Außer Atem“, 1997) aus Band 3 sind vergleichbare Übungen in ihrem Kontrast zwischen schnellem, lautem Perpetuum mobile-Charakter und den sanften, bedächtigen Schlussakkorden; sie scheinen die Entfremdung widerzuspiegeln, die – mehr als jedes andere Gefühl – sicherlich die authentische lebensweltliche Erfahrung Ligetis nach 1945 bildete. Während „À bout de souffle“ spielend die hektische Atemlosigkeit vermittelt, die der Titel vermuten lässt, könnte die Anspielung auf Jean-Luc Godards berühmten Coolness-Klassiker auch bedeuten, dass für Ligeti die Kunst im besten Fall nicht einfach nur ablenkt, sondern auch tröstet und anregt. Finale Auflösungstendenzen, wie sie diese Etüden zeigen, sind daher offene Enden. Der Rest, so scheint Ligeti zu sagen, ist nicht notwendigerweise Schweigen.

© Arnold Whittall 2012

Der schwedische Pianist **Fredrik Ullén** ist bei einer Vielzahl von internationalen Musikfestivals aufgetreten; zu seinem Repertoire gehören einige der komplexesten und anspruchsvollsten Werke der Klaviersololiteratur. Seine Interpretationen der Musik von Ligeti (der ihn sehr schätzte), Sorabji und George Flynn

(das monumentale, 115-minütige *Trinity*) haben bei ihrer Veröffentlichung auf CD weltweit große Anerkennung gefunden.

Weitere Informationen finden Sie auf www.fredrikullen.com

Das 1988 gegründete **Philharmonische Bläserquintett Berlin** (BPWQ) besteht aus Mitgliedern der berühmten Berliner Philharmoniker. Das Ensemble hat auf der ganzen Welt konzertiert und wird regelmäßig zu renommierten Festivals eingeladen. Bei BIS hat das BPWQ mehrere CDs mit Musik von Mozart bis Brett Dean eingespielt; häufig erweitert es sich um Gäste wie den Pianisten Stephen Hough.

Weitere Informationen finden Sie auf www.windquintet.com

Der schwedische Organist und Komponist **Hans-Ola Ericsson** spielt regelmäßig in ganz Europa sowie in Japan, den USA und Kanada. Zu seinen zahlreichen Aufnahmen für BIS gehören die Gesamteinspielung der Orgelmusik von Mes-siaen sowie Werke von Ligeti; an beiden Aufnahmeprojekten waren die Komponisten beteiligt. Außerdem hat er eine CD mit eigenen Werken vorgelegt, darunter *The Four Beasts' Amen*, eine Messe für Orgel und Elektronik.

Seit der Gründung durch Walter Nußbaum im Jahr 1992 hat sich das Vokal-ensemble **Schola Heidelberg** auf zeitgenössische Musik und Werke aus dem 15. und 16. Jahrhundert konzentriert. Das aus bis zu sechzehn Mitgliedern bestehende Ensemble widmet sich insbesondere Werken jenseits des Standard-repertoires und arbeitet eng mit verschiedenen Komponisten zusammen. Neben seiner eigenen Konzertreihe in Heidelberg tritt das Ensemble bei internationalen Festivals und mit führenden deutschen Orchestern auf.

Weitere Informationen finden Sie auf www.klanghd.de

Die japanische Bratschistin **Nobuko Imai** hat sich seit langem als Solistin auf den internationalen Konzertpodien etabliert; Auftritte führten sie in die großen Musikzentren Europas, der USA und Japans. Als passionierte Kammermusikerin ist sie darüber hinaus Gründungsmitglied des Michelangelo Quartet. Ihre Diskographie bei BIS verzeichnet die Violakonzerte von Schnittke und Allan Pettersson sowie Kammermusik und Solowerke von Hindemith, Reger und Per Nørgård.

1948–2001 : L'Odyssée de Ligeti

Stanley Kubrick s'est servi de la musique de Ligeti, incluant *Lux aeterna*, dans son film de 1968, *2001, l'Odyssée de l'espace* non seulement sans avoir obtenu l'accord du compositeur mais également à son insu. L'inquiétante étrangeté de cette musique n'est cependant qu'un aspect d'une personnalité musicale extrêmement variée et sophistiquée. Le cheminement musical de Ligeti fut fermement ancré dans le monde réel et particulièrement sensible à la nature paradoxale des réactions humaines dans une période exigeante et en constante évolution.

En 1948, Ligeti était un étudiant en musique de vingt-cinq ans à Budapest. En tant que Juif de Transylvanie, son expérience de la guerre l'avait laissé profondément sensible à l'horrible absurdité des comportements agressifs, qu'ils soient de l'Ouest ou de l'Est : le résultat fut que pour ceux qui le connaissaient, Ligeti sembla toujours mal à l'aise avec les tendances sociales et culturelles à ne voir que le bon côté des choses et ne se concentrer que sur leurs aspects positifs. Une telle attitude aurait pu mener à une expression artistique amère et cynique qui n'aurait souligné que le négatif. Néanmoins, Ligeti expliqua que son art était davantage une réaction polyvalente face à l'horreur qu'une simple représentation négative. « Ceux qui ont vécu des expériences horribles n'ont pas tendance à sérieusement créer des œuvres d'art terrifiantes » ajoutant que « ce qui est sérieux est en même temps comique et le comique est terrifiant. »

On ne s'étonnera donc pas de l'observation suivante à l'effet que « tout ce qui direct et qui n'est pas ambigu m'est étranger. » Ligeti fonde sa musique sur un univers d'allusions, parfois respectueuses, parfois sceptiques, aux traditions et aux caractéristiques qu'il admire. Il est devenu clair dès 1948 qu'il ne devait jamais y avoir rien de second ordre dans le résultat alors que son *Invention* enlevée pour piano présentait une vision fraîche de ce qui passait probablement à l'époque pour hautement avant-gardiste en Hongrie, c'est-à-dire la musique de

Béla Bartók. Dans une autre de ses premières compositions, les **Six Bagatelles** pour quintette à vents (1952), les sections lentes évoquent des atmosphères plus sombres et des idées plus lyriques mais un sens de l'humour contenu et un penchant pour le fantastique qui allait s'avérer fondamental dans la plupart de la musique de maturité de Ligeti continuent de prédominer : l'un des projets qu'il envisagea pendant longtemps et qu'il ne devait jamais compléter était un opéra basé sur *Alice au pays des merveilles*.

On ne peut qualifier Ligeti de nationaliste musical avec toute la ferveur romantique et patriotique que cette expression suggère. Il est frappant, par exemple, que le seul titre hongrois de sa Sonate pour alto seul (1991–94), « Facsar », un mouvement dédié à la mémoire de son professeur Sándor Veress, reprend un mot qui signifie « se battre contre » ainsi que « déformer ». Mais l'ambivalence de Ligeti face à sa magyarité n'affectera cependant pas le fait qu'une aura faite d'une certaine ethnicité, composée de plusieurs vernaculaires musicaux, affecte profondément son œuvre. Elle se fait encore plus sentir après que Ligeti eût quitté la Hongrie durant les troubles de 1956 et qu'il passa ensuite la majeure partie du temps à l'Ouest et qu'il se trouva bientôt en opposition avec les notions idéalistes de l'avant-garde de Stockhausen, de Boulez et d'autres compositeurs de sa génération qui n'avaient pas été assujettis au régime esthétique répressif des pays du bloc soviétique. À la fin des années 1950 et au début des années 1960, un jeune compositeur qui rejetait les préceptes radicaux de l'avant-garde occidentale prenait le risque de tomber dans un conservatisme semblable à celui de Chostakovitch : la manière avec laquelle Ligeti s'extirpa de ce dilemme possédait des aspects en commun avec les raffinements structurels explorés en Pologne par Lutosławski, Penderecki et d'autres, évitant le constructivisme mécanique de la musique dodécaphonique ou des techniques sérielles mais amplifiant l'intensité expressionniste de la musique qui rejetait également les vieilles

orthodoxies de la tonalité majeure/mineure.

La force émotionnelle du résultat apparaît clairement dans *Volumina* pour orgue (1961–62, révisé en 1966) dont le *decrecendo* initial au ralenti à partir d'un accord-cluster dissonant sert d'introduction à une scène hautement dramatique qui recourt à toute la gamme du spectre sonore de l'instrument. *Volumina* est la seule œuvre de Ligeti à utiliser une notation moins spécifiquement « graphique » qui permet une liberté pour l'exécutant en ce qui concerne les hauteurs, le rythme et la couleur sonore mais qui requiert la présence de deux assistants pour contrôler les changements de registration. Comme *Volumina*, *Lux æterna* pour chœur à seize voix sans accompagnement (1966) utilise des textures en accords étroitement construits qui parvient cependant à une atmosphère moins franchement expressionniste. Ces œuvres composées dans les années 1960 manifestent la familiarité de Ligeti avec les derniers développements en musique électronique en Europe de l'Ouest (certaines de ses premières compositions réalisées après avoir quitté la Hongrie ont fait appel à la lutherie électronique) ainsi que sa réponse à la disponibilité, en particulier en Allemagne, de virtuoses désireux de s'attaquer à une œuvre nouvelle et exigeante. Le recours à l'orgue et à des textes sacrés (dans son Requiem ainsi que dans *Lux æterna*) pourrait même suggérer un virage vers une solennité ecclésiastique. Mais c'est véritablement le rapt et l'expressivité soutenue des anciens textes sacrés qui intéressaient Ligeti plutôt que le souci de servir les exigences de l'observation religieuse : il commença à apprécier le contraste prononcé et déconcertant entre les allusions aux valeurs transcendantes et le surréalisme terre-à-terre d'œuvres comme *Aventures* et *Nouvelles aventures*, de courts exercices de théâtre musical explosivement anarchique qui devait poser les bases, instables bien sûr, de sa seule incursion dans la composition d'une œuvre opératique de grande dimension, *Le grand macabre* (1974–77).

Les échos de cet humour étonnamment débridé peuvent également être perçus dans les **Dix Pièces** pour quintette à vents (1968) mais le style de l'œuvre est ici plus près des autres œuvres radicales des années 1960 que des Bagatelles de 1952. Ligeti a cherché à souligner les affinités entre ces pièces et des sources aussi diverses qu'*Alice au pays des merveilles* et les dessins animés de *Tom and Jerry* : les effets comiques sont imprégnés de menace et la nervosité du matériel impliquent que « sérieux » et « comiques » ne peuvent être facilement dissociés. Ces pièces courtes sont importantes dans la confirmation qu'il était possible, même dans les années 1960, de composer une musique qui soit à la fois accessible et assez « contemporaine », de divertir et de provoquer sans tomber dans la facilité. Et, une fois que le processus prolongé et épuisant de l'écriture et de l'exécution du *Grand macabre* fut terminé, la musique composée plus tard par Ligeti continua de refléter le mouvement entre les extrêmes représentés par la comédie et la tragédie, l'actif et le réflexif, d'une manière qui ne tombe jamais dans la routine et qui évite l'écueil de l'anonymat stylistique qui attendit tous les compositeurs de la période ultra-pluraliste qui survint après 1980.

La vie de Ligeti par la suite, combinant son travail de professeur en Allemagne aux contacts avec le monde de l'interprétation musicale et de la promotion que sa propre position de compositeur de premier plan avait rendu possible, se chargea d'augmenter sa sensibilisation à plusieurs courants valides d'activité créatrice et à la puissance expressive particulière suscitant une tension entre les anciennes et les nouvelles manières de concevoir la musique créée par celles-ci. Avec son intérêt marqué pour des sujets aussi variés que les musiques d'Afrique, les structures complexes symétriques des mathématiques fractales et le caractère direct vivifiant de certains compositeurs américains, en particulier le pionnier du piano Conlon Nancarrow et des minimalistes comme Steve Reich et Terry Riley, Ligeti aurait pu se trouver en danger de noyade dans une mer d'allusions

et d'influences. Ses réactions à ces aspects de telles sources, et leur affinement, le menèrent à une perspective encore plus subtile et individualisée face à ses propres origines culturelles alors qu'il s'éloignait encore davantage de l'« atonalité » fracturée pour se diriger vers une modalité riche et souvent lyrique.

Il composa ainsi « Hora lungă » le premier mouvement de la **Sonate pour alto seul** qui « évoque l'esprit de la musique populaire roumaine qui, avec la musique populaire hongroise et celle des gitans, m'ont profondément marqué durant mon enfance. Je ne compose cependant pas de folklore et ne fais pas de citations folkloriques mais plutôt des allusions. » « Hora lungă » est entièrement joué sur la corde la plus grave de l'alto et est en effet à la fois obsédant et une évocation obsédante d'une mélancolie éloquente, tant intemporelle que clairement contemporaine. Indiqué *Lento rubato e molto dolente*, « Hora lungă » évoque l'esprit d'une lamentation réfléchie, émouvante mais jamais simplement sentimentale, un aspect également au centre d'une autre des meilleurs œuvres de Ligeti, le Trio pour cor, violon et piano (1982).

Il existe indubitablement un élément d'ambiguïté enjouée dans la manière avec laquelle Ligeti donne le titre de « sonate » à une œuvre qui se rapproche davantage d'une suite : six mouvements relativement courts qui culminent dans une chaconne et qui, comme dans la tradition baroque, suggèrent souvent des danses. Encore que, ainsi que Ligeti s'empresse de souligner à propos du finale : « on ne doit pas s'attendre à des allusions à la fameuse chaconne de Bach ! Ma sonate a moins de prétention ; elle ne joue pas avec l'histoire et ne peut pas non plus soutenir des formes monumentales. J'utilise le mot de chaconne dans son sens original : une danse très exubérante dans un rythme fortement accentué de trois quatre avec une ligne de basse en ostinato ». Le recours mémorable dans cette chaconne à l'un des procédés formels les plus personnels de Ligeti qui affirme l'esthétique essentiellement moderne qui a toujours été au

cœur de sa pensée musicale est tout aussi éloigné de Bach. La plupart des projets de Chaconne projettent une atmosphère d'assurance catégorique bien qu'elle se termine dans une dissolution fantomatique. Ce type de changement abrupt et inattendu est également le facteur déterminant des trois **Études** pour piano qui concluent ce programme.

Dans « Touches bloquées » du premier Livre (1985), une main appuie silencieusement sur certaines touches pour briser les lignes qui s'écoulent librement jouées par l'autre main. C'est une musique qui est à la fois vive et, pour reprendre la description même du compositeur, « bégayante ». La tentative au milieu de la pièce d'imposer une texture féroce « non bloquée » et continue aboutie dans une conclusion à peine audible encore plus fragmentée et qui finit par se dissoudre. « Canon » (2001) et « À bout de souffle » (1997) du troisième Livre sont des exercices semblables de contraste entre des *moto perpetuo* rapides et à fort volume et les accords doux et se mouvant lentement qui semblent saisir l'esprit d'aliénation qui, plus que toute autre émotion, est assurément l'expérience du monde après 1945 la plus authentiquement « ligetienne ». Alors qu'« À bout de souffle » évoque clairement l'essoufflement que le titre exprime, une allusion au film mémorablement relax de Jean-Luc Godard qui implique également que pour Ligeti, le meilleur en art ne fait pas que distraire mais console et dynamise également. Les conclusions dissolvantes comme celles de ces études sont par conséquent ouvertes. Ligeti semble dire que le reste n'a pas à être le silence.

© Arnold Whittall 2012

Le pianiste suédois **Fredrik Ullén** s'est produit dans le cadre de nombreux festivals internationaux avec un répertoire qui comprend quelques-unes des œuvres les plus complexes et les plus exigeantes de toute la littérature pour

piano seul. Son interprétation des œuvres de Ligeti (approuvée par le compositeur), Sorabji et George Flynn (*Trinity*, une œuvre monumentale de cent quinze minutes) ont été salués à travers le monde à leur parution.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.fredrikullen.com

Fondé en 1988, le **Quintette à vents du philharmonique de Berlin** se compose de membres du prestigieux Orchestre philharmonique de Berlin. L'ensemble a effectué de nombreuses tournées à travers le monde et est régulièrement invité par les festivals les plus prestigieux. Dans ses enregistrements réalisés chez BIS, le Quintette à vents du philharmonique de Berlin couvre un répertoire s'étendant de Mozart à Brett Dean et des musiciens invités se joignent régulièrement à lui, notamment le pianiste Stephen Hough.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.windquintet.com

Le compositeur et organiste suédois **Hans-Ola Ericsson** se produit régulièrement un peu partout en Europe ainsi qu'au Japon, aux États-Unis et au Canada. Parmi ses nombreux enregistrements chez BIS figurent l'intégrale de la musique pour orgue d'Oliver Messiaen ainsi que des œuvres de Ligeti. Soulignons que les deux compositeurs ont été impliqués dans ces projets discographiques. Il a également réalisé un enregistrement consacré à ses propres œuvres incluant *The Four Beasts' Amen*, une messe pour orgue et électronique.

Depuis sa fondation par Walter Nußbaum en 1992, l'ensemble vocal **Schola Heidelberg** s'est consacré à la musique contemporaine ainsi qu'à des œuvres des quinzième et seizième siècles. Composé de quinze exécutants, l'ensemble se consacre en particulier aux œuvres qui se situent au-delà du répertoire traditionnel et apprécie les collaborations avec des compositeurs contemporains. En

plus d'offrir leur propre série de concert à Heidelberg, l'ensemble s'est produit dans le cadre de festivals internationaux ainsi qu'avec les orchestres allemands les plus importants.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.klanghd.de

L'altiste japonaise **Nobuko Imai** s'est établie depuis longtemps en tant que soliste de réputation internationale et se produit dans les principaux centres musicaux d'Europe, des États-Unis et du Japon. Excellente chambriste, elle est également l'un des membres-fondateurs du Quatuor Michelangelo. Sa discographie chez BIS inclut les concertos pour alto de Schnittke et d'Allan Pettersson ainsi que de la musique de chambre et des œuvres pour alto seul d'Hindemith, Reger et Per Nørgård.

9 Lux æterna

Lux æterna luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in æternum
quia pius es in æternum
Requiem æternam dona eis, Domine
et lux perpetua luceat eis.

May eternal light shine upon them O Lord,
With the saints for evermore,
Who art rich in mercy.
Grant them eternal rest, O Lord
And may perpetual light shine upon them.



RECORDING DATA

Invention; Touches bloquées

Recorded in January 1996 at Studio 2 of the Swedish Broadcasting Corporation, Stockholm, Sweden
Producer and sound engineer: Jens Braun · Editing: Robert von Bahr

Six Bagatelles; Ten Pieces for wind quintet

Recorded in January 1994 at Studio 2 of the Swedish Broadcasting Corporation, Stockholm, Sweden
Producer: Robert Suff · Sound engineer: Ingo Petry · Editing: Jeffrey Ginn

Volumina

Recorded in January 1991 at Luleå Cathedral, Sweden
Producer, sound engineer and editing: Siegbert Ernst

Lux æterna

Recorded in September 2000 at the SWR Studio, Karlsruhe, Germany
Producer and editing: Siegbert Ernst · Sound engineer: Roland Winger
This recording of *Lux æterna* is a co-production with Südwestrundfunk



Sonata for Viola Solo

Recorded in January 2003 at Länna Church, Sweden
Producer and sound engineer: Hans Kipfer · Editing: Fabian Frank

Canon; À bout de souffle

Recorded in June 2004 at Västerås Concert Hall, Sweden
Producer, sound engineer and editing: Thore Brinkmann

Executive producer (this compilation): Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Arnold Whittall 2012

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

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

Front cover: Daybreak at Gale Crater. This computer-generated view depicts part of Mars
at the boundary between darkness and daylight. Image © NASA/JPL-Caltech

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-1503 CD © 1994–2006; © 2012, BIS Records AB, Åkersberga.



györgy ligeti, 1974

BIS-1503