

 **BIS** 

CD-983 DIGITAL

GYÖRGY
LIGETI

COMPLETE
PIANO
MUSIC



VOLUME 2

FREDRIK ULLÉN
piano

LIGETI, György (b. 1923)

Musica Ricercata (1951-53) for piano (Schott)

27'22

- | | | |
|------|---|------|
| [1] | 1. <i>Sostenuto</i> | 2'20 |
| [2] | 2. <i>Mesto, rigido e cerimoniale</i> | 3'26 |
| [3] | 3. <i>Allegro con spirito</i> | 1'04 |
| [4] | 4. <i>Tempo di valse (poco vivace – „à l'orgue de Barbarie“)</i> | 2'17 |
| [5] | 5. <i>Rubato. Lamentoso</i> | 3'36 |
| [6] | 6. <i>Allegro molto capriccioso</i> | 0'46 |
| [7] | 7. <i>Cantabile, molto legato</i> | 3'58 |
| [8] | 8. <i>Vivace. Energico</i> | 0'57 |
| [9] | 9. <i>Adagio Mesto (Béla Bartók in memoriam)</i> | 2'46 |
| [10] | 10. <i>Vivace. Capriccioso</i> | 1'12 |
| [11] | 11. <i>Andante misurato e tranquillo (Omaggio a Girolamo Frescobaldi)</i> | 4'27 |
-

Frühe Stücke for two pianos

12'17

Sonatina (1950) (Schott)

4'23

- | | | |
|------|--------------------|------|
| [12] | I. <i>Allegro</i> | 1'07 |
| [13] | II. <i>Andante</i> | 1'51 |
| [14] | III. <i>Vivace</i> | 1'17 |

[15] Tréfás induló (1942) (Schott)

2'06

[16] Polyphonic Étude (1943) (Schott)

1'40

Three Wedding Dances (1950) (Schott)

2'56

- | | | |
|------|-----------------------|------|
| [17] | 1. A kapuban a székér | 0'26 |
| [18] | 2. Hopp ide tisztán | 1'31 |
| [19] | 3. Csángó forgós | 0'54 |

[20]	Allegro (1943) for piano four hands <i>(Schott)</i>	0'39
	Three Pieces (1976) for two pianos <i>(Schott)</i>	18'16
[21]	1. Monument	5'13
[22]	2. Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)	8'27
[23]	3. In zart fließender Bewegung	4'27
[24]	Étude No. 15, 'White on White' (1995) for piano <i>(Schott)</i>	3'05
[25]	Étude No. 16, 'Pour Irina' (1997) for piano <i>(Schott)</i> (World Première Recording)	2'56

Fredrik Ullén, piano (tracks 12-23: both parts)

In connection with this recording of György Ligeti's piano music we should like to express our indebtedness to Ove Nordwall, who was not only the inspiration behind the project but who also worked tirelessly, for much of his life, in increasing our understanding of Ligeti's music. Sadly, illness precluded his writing the notes to this volume and he died before the record could be released.

GYÖRGY LIGETI

György Ligeti was born in 1923 in Dicsöszentmárton in Transylvania (Romania) of Hungarian parents. He studied at the conservatory in Kolozsvár (Cluj) from 1941 until 1943 and later, from 1945 until 1949, at the Budapest Music Academy under Ferenc Farkas and Sándor Veress. Between 1950 and 1956, Ligeti was a lecturer at the Budapest Music Academy. In 1956 he left Hungary, shortly after the Soviet intervention.

In the sixties Ligeti worked as a visiting professor at the Royal Academy of Music in Stockholm and appeared as a regular lecturer at the Darmstadt Music Courses. He was composer-in-residence at Stanford University in 1972, and the following year was appointed professor of composition in Hamburg, where he still lives.

Ligeti achieved international fame after the performance of *Apparitions* at the ISCM music days in Cologne in 1960, and has since received numerous prestigious prizes and awards. His highly personal music, not similar to any other in its peculiar mix of avantgardistic experiments and traditionalism, subjective expressivity and mechanistic processes, has gradually gained him general recognition as one of the great composers of the 20th century.

Early Pieces for Piano Four Hands and Musica Ricercata

Ligeti's small pieces for piano four hands were all composed between 1942 and 1950, when the composer was still a student in Hungary. They thus belong among his earliest published works. Strong influences from Bartók and traditional Hungarian folk-music are evident in most of this music.

March and the short *Allegro* date from 1942 and 1943, when Ligeti was a student at the conservatory in Kolozsvár. The polytonal *Polyphonic Étude* from 1943 can perhaps be seen as a very early and not too serious example of Ligeti's fascination with superimpositions of metrical structures of different lengths. Each of the four parts stubbornly repeats its own small melodic motif in its own key. The four motifs have different lengths (6, 5, 4 and 3 bars respectively), so that the parts interact like connected, differently sized cog-wheels. The mechanism halts abruptly and resolutely with a tetratonal *sforzato* chord. The *Sonatina* and the *Three Wedding Dances* were written in 1950, the year when Ligeti also started as a lec-

turer at the Liszt Academy. The thematic material of the first movement of the *Sonatina* is used in the third movement of *Musica Ricercata*.

Musica Ricercata was written in the years 1951-53. Although it still displays strong traditional elements, the piece contains several remarkably original and characteristically Ligetian ideas, which reveal the intensive search for a personal idiom in which the composer was engaged at the time, and also make the piece stand out as one of the major works of Ligeti's Hungarian period. In 1968 Ligeti wrote about his work in the early fifties: '...I considered all the music which I already knew and loved as not binding to me – even as invalid. I asked myself: what can I do with a single note? what can I do with its octave? what can I do with one interval? what with two intervals?' This radically 'Cartesian' method is almost literally reflected in the form of *Musica Ricercata*. The first movement uses notes of only one pitch, A, up to the last note, which is a D. The second movement contains three pitches, the third four and so on until the final eleventh movement, a *ricercare*, where all the twelve pitches of the chromatic scale are used in a quasi-dodeca-
phonic manner.

The long, nightmarish *stringendo* of the first movement reveals Ligeti's early fascination with inevitable, almost mechanical processes of rhythmic contraction. The movement is typical of Ligeti in its curious mix of gravity and waggish self-parody. The capricious third movement is based on material from the first movement of the *Sonatina* for piano four-hands (see above). The whole piece is also transcribed for wind quintet as the first of the *Six Bagatelles for Winds*, all six of which are arrangements of movements from *Musica Ricercata*. Ligeti's love for the barrel organ can be heard in the the fourth movement's bizarre waltz. The seventh movement is a notable early experiment with a true polytempo structure, to be executed by one player. The left hand plays a steady, rapid *ostinato* of seven notes; against this, the right hand plays a slow and free melodic line, which is repeated in different variations. The two hands play in different, entirely uncoordinated tempi. The ninth movement is an *Adagio* in memory of Béla Bartók. The ringing bells of the middle section seem to appear again, many years later and diabolically transformed, in the thirteenth piano étude, *L'escalier du diable*. The theme of the concluding *ricercare*, which was originally written for the organ, recalls Frescobaldi, to whom the movement is a tribute. Descending chromatic lines are skilfully used as

countersubjects to create an almost hypnotic effect of a continuous movement downwards. Many years later Ligeti was to explore a similar effect in *tempo pressissimo* in the ninth piano étude, *Vertige*. After a dense stretta, the reflective coda of the *ricercare* ends the whole cycle as it began, on a unison A.

Three Pieces for Two Pianos

After his emigration to the West in 1956, when Ligeti for the first time came in contact with the serial movement and the whole Western European avant-garde, he was free to work out a more personal and radical style. The full development of this new, famous 'Ligeti style' in the late fifties and early sixties, for instance with orchestral pieces such as *Apparitions*, *Atmosphères* and *Lontano*, led to Ligeti's international breakthrough as a composer. His music of these years is characterized by the use of extremely dense, 'micropolyphonal' textures of different densities and timbres, where the internal individual tones, intervals and rhythmic structures are inaudible.

During the latter part of the sixties and early seventies, a more gradual change in Ligeti's style can be noticed. The dense micropolyphonal webs of the early sixties are used more sparingly, and the polyphonic structures become more transparent. Later characteristics of this development are the return of more traditional melodic and harmonic elements – sometimes with Hungarian folkloristic traits, reminiscent of Ligeti's early works from Hungary – and a continuation of the experiments with complex polyrhythmical patterns seen in earlier pieces, such as *Continuum*, *Coulée* and *Poème symphonique* for 100 metronomes.

Rhythmic experimentation is a particularly prominent feature of the *Three Pieces for Two Pianos* from 1976. These pieces contain embryos of many ideas that were later to be fully explored in the études for solo piano. The three pieces – in particular the first two – are perhaps also the works by Ligeti that show the closest kinship with American minimalism.

The first piece, *Monument*, is polyrhythmical throughout, with four beats in piano I against three in piano II. The hammering, accentuated *fortissimo* chords on a unison A at the beginning of the piece call to mind the first movement of *Musica Ricercata* and the *Chromatic Fantasy* from 1956. The opening of the piece, with its gradual transformation of a repeated pattern by the successive addition of new

musical elements with shorter durations and softer dynamics – which creates an illusion of multiple, interfering rhythmic layers – is also clearly related to the early music of Steve Reich.

The second piece, with the long title *Self-Portrait with Reich and Riley (and Chopin is also there)* uses a peculiar pianistic technique: first to block some keys by keeping them silently depressed, and then to play very rapid figurations, partly on these mute keys. The result is a quasi-automatic realization of complicated rhythmic patterns. This idea was first suggested by Henning Siedentopf in 1973, and is used by Ligeti also in his third piano étude, *Touches bloquées*, from 1985. In the first section of the piece, small transformations of repeated simple musical figures and phase-shifts between the two pianos are used to create a kind of ever-changing acoustical moiré, reminiscent of *Continuum* and the later part of *Poème symphonique*. The second section of the piece uses canon techniques and echo-like imitations between the instruments. The third section, finally, is an astonishing paraphrase of the famous final movement of Chopin's *Second Piano Sonata* which suddenly emerges quite naturally out of the preceding material, and vanishes into the darkness of the lowest register of the piano in a characteristic Ligeti ending. This successful allusion bears witness both to Ligeti's inventiveness and to the remarkable radicality of Chopin's sonata movement.

The last of the three pieces, *In zart fließender Bewegung*, has been described by Ligeti as a "liquefied" version of *Monument*. Irregularly distributed accents against a flowing background of rapid soft notes create a complex polymetrical foreground. Similar writing for the piano appears later in the piano études, in particular the sixth, *Automne à Varsovie*, and the twelfth, *Entrelacs*. The tempo and dynamics of the piece increase gradually as the music expands towards the outer registers of the pianos. In the later *stringendo* the rhythmic structures become simpler and the accents are in unison between the instruments. A violent culmination in the very highest and lowest registers of the two pianos is followed by a simple chorale-like coda that ends the piece in a somewhat similar manner to the eighth piano étude, *Fém.*

In the present recording, we have chosen to realize the music for two pianists with one player. The two parts were recorded separately, with the pianist listening to the first part while playing the second one. The main reason for this experiment

was that one would, in this way, have optimal conditions to achieve the desirable uniformity and transparency of the two parts, since they are played on the same instrument by the same player.

Études Nos. 15 and 16

Études No. 15, *White on white*, from 1995 and No. 16, *Pour Irina*, completed in 1997, are the first two pieces in Ligeti's as yet unfinished third book of piano études.

The serene, simple beauty of the fragile canon that opens *White on white* contrasts almost shockingly with the thundering chaos of the last études in the preceding second book. This tranquil first section, which appears to be spiritually related to some of the late music of Bartók, in particular the slow movement of the *Third Piano Concerto*, is abruptly followed by a whirling and ecstatic fast section, with a rich polyrhythmic play of irregularly placed accents. The whole piece uses exclusively the white keys of the piano, except at the very end, where 'alien' black keys are introduced to create the effect of a 'destruction of diatony'.

Pour Irina, dedicated to Irina Kataeva, has notable formal similarities to *White on white*. The piece begins with an *Andante* that uses six pitches from the B flat minor scale, without being tonal. In subsequent sections, shorter and shorter durations are used and additional pitches and rhythmic accents are introduced, until the music finally reaches a dematerialized *Vivacissimo* that ends on an E major chord in the highest register of the piano.

© **Fredrik Ullén 1998**

FREDRIK ULLÉN

Fredrik Ullén was born in 1968 in Västerås, Sweden, where he also received his first musical education in piano, organ, harmony and counterpoint. Later he studied the piano for several years with Prof. Gunnar Hallhagen in Stockholm, and subsequently entered the solo piano class at the Royal College of Music in Stockholm, from which he graduated in 1990. His most important teacher and influence after that was Prof. Liisa Pohjola at the Sibelius Academy in Helsinki.

Ullén performs extensively as a soloist and chamber musician in Sweden and internationally, and has made numerous radio recordings. He has a wide interest in

both the classical/romantic and the modern literature, with a special focus on contemporary music, where he collaborates with several composers in and outside Sweden. Volume 1 of Ullén's recording of Ligeti's complete piano works (BIS-CD-783) included the world première recording of the second book of piano *Études*, and received highest rankings and awards in many leading international journals. As a teacher, Ullén has given workshops and courses at several music academies and colleges in Scandinavia.

In parallel to his musical career, Fredrik Ullén is active as a researcher in neuroscience (Ph.D., 1996, Karolinska Institutet, Stockholm), where he is working with problems relating to motor control.

GYÖRGY LIGETI

György Ligeti wurde 1923 im siebenbürgischen Dicsöszentmárton (Tirnăveni) als Sohn ungarischer Eltern geboren. Er studierte 1941-43 am Konservatorium in Schlüsselburg (Kolozsvár, Cluj), 1945-49 an der Budapester Musikakademie bei Ferenc Farkas und Sándor Veress. Zwischen 1950 und 1956 lehrte Ligeti dort als Dozent. 1956 verließ er Ungarn kurz nach der sowjetischen Unterdrückung des Aufstandes.

In den sechziger Jahren wirkte Ligeti als Gastprofessor an der Kgl. Hochschule für Musik in Stockholm, und er erschien regelmäßig als Vorleser bei den Musikkursen in Darmstadt. 1972 war er Composer-in-Residence an der Stanford University, und im folgenden Jahr wurde er zum Kompositionsprofessor in Hamburg ernannt, wo er heute noch lebt.

Weltruhm erlangte Ligeti nach der Aufführung der *Apparitions* bei den Kölner Musiktagen der IGNM 1960, und seither erhielt er zahlreiche angesehene Preise und Belohnungen. Seine höchst persönliche Musik, die in ihrer seltsamen Mischung aus avantgardistischen Experimenten und Traditionalismus, subjektiver Expressivität und mechanistischen Verfahren keiner anderen ähnlich ist, brachte ihm allmählich allgemeine Anerkennung als einer der großen Komponisten des 20. Jahrhunderts.

Frühe Stücke für Klavier vierhändig und Musica Ricercata

Ligetis kleine Stücke für Klavier vierhändig wurden zwischen 1942 und 1950 geschrieben, während der Komponist noch in Ungarn studierte. Somit gehören sie zu seinen frühesten veröffentlichten Werken. Im Großpart dieser Musik sind starke Einflüsse von Bartók und traditioneller ungarischer Volksmusik evident.

Der *Marsch* und das kurze *Allegro* stammen aus 1942 und 1943, als Ligeti am Klausenburger Konservatorium studierte. Die polytonale *Polyphone Étude* aus 1943 kann vielleicht als sehr frühes und nicht allzu seriöses Beispiel von Ligetis Vorliebe für das Übereinanderlagern metrischer Strukturen verschiedener Längen gesehen werden. Jede der vier Stimmen wiederholt hartnäckig ihr eigenes melodisches Motivchen in einer eigenen Tonart. Die vier Motive sind von unterschiedlicher Länge (6, 5, 4 bzw. 3 Takte), so daß die Stimmen wie miteinander verbundene Zahnräder unterschiedlicher Größen ineinandergreifen. Der Mechanismus

kommt abrupt und resolut mit einem tetratonalen Sforzatoakkord zum Stillstand. Die *Sonatine* und die *Drei Hochzeitstänze* wurden 1950 geschrieben, in welchem Jahr Ligeti auch als Lehrer an der Lisztakademie begann. Das thematische Material des ersten Satzes der *Sonatine* wird im dritten Satz der *Musica Ricercata* verwendet.

Die *Musica Ricercata* wurde in den Jahren 1951-53 geschrieben. Das Stück hat zwar noch starke traditionelle Elemente, enthält aber mehrere bemerkenswert originelle und charakteristisch Ligetische Gedanken, die die Intensität verraten, mit welcher der Komponist damals ein persönliches Idiom suchte, und die das Stück auch zu einem der größeren Werke in Ligetis ungarischer Zeit machen. 1968 schrieb Ligeti über sein Schaffen in den frühen fünfziger Jahren: „...Ich betrachtete die ganze Musik, die ich bereits kannte und liebte, als für mich nicht verbindlich – sogar als ungültig. Ich fragte mich: was kann ich mit einem einzelnen Ton machen? was kann ich mit dessen Oktave machen? was kann ich mit einem Intervall machen? was mit zwei Intervallen?“. Diese radikal „cartesische“ Methode wird in der Form der *Musica Ricercata* fast wörtlich gespiegelt: der erste Satz verwendet nur eine Tonhöhe, A, bis zum letzten Ton, der ein D ist. Der zweite Satz hat drei Tonhöhen, der dritte vier, und so weiter, bis zum abschließenden elften Satz, einem Ricercar, wo sämtliche zwölf Tonhöhen der chromatischen Skala auf eine quasi dodekaphonische Art verwendet werden.

Das lange, wie ein Alptraum anmutende Stringendo des ersten Satzes zeigt, wie Ligeti bereits früh von den unvermeidlichen, beinahe mechanischen Vorgängen der rhythmischen Kontraktion fasziniert war. Der Satz ist in seiner seltsamen Mischung von Ernst und scherzhafter Selbstparodie typisch für Ligeti. Der kapriziöse dritte Satz basiert auf Material aus dem ersten Satz der *Sonatine* für Klavier vierhändig (siehe oben). Das ganze Stück wurde auch als erste der *Sechs Bagatellen für Bläser* für Bläserquintett transkribiert; alle sechs Bagatellen sind Einrichtungen von Sätzen aus der *Musica Ricercata*. Ligetis Liebe zur Drehorgel ist im bizarren Walzer des vierten Satzes zu hören. Der siebte Satz ist ein bemerkenswertes, frühes Experiment mit einer echten Polytempo-Struktur, von einem Spieler auszuführen. Die linke Hand spielt ein ebenmäßiges, schnelles Ostinato von sieben Tönen; dagegen spielt die rechte Hand eine langsame und freie melodische Linie, die in verschiedenen Variationen wiederholt wird. Die beiden Hände spielen in verschie-

denen, völlig unkoordinierten Tempi. Der neunte Satz ist ein *Adagio* zum Andenken an Béla Bartók. Die Glockentöne des Mittelteils scheinen wieder aufzutauchen, viele Jahre später und diabolisch verändert, in der dreizehnten Klavieretüde, *L'escalier du diable*. Das Thema des abschließenden Ricercars, ursprünglich für Orgel geschrieben, erinnert an Frescobaldi, für den der Satz eine Huldigung ist. Sinkende chromatische Linien werden geschickt als Kontrasubjekte verwendet, um den beinahe hypnotischen Effekt einer ständigen Abwärtsbewegung zu erzielen. Viele Jahre später sollte Ligeti in der neunten Klavieretüde, *Vertige*, einen ähnlichen Effekt im *Prestissimo* einsetzen. Nach einer dichten Stretta beendet die nachdenkliche Coda des Ricercars den ganzen Zyklus so, wie er begonnen hatte, auf einem unisonen A.

Drei Stücke für zwei Klaviere

Nach Ligetis Emigration nach dem Westen 1956, durch welche er erstmals mit der seriellen Bewegung und der ganzen westeuropäischen Avantgarde in Berührung kam, konnte er einen persönlicheren, radikaleren Stil erarbeiten. Die volle Entwicklung dieses neuen, berühmten „Ligetistils“ in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren, mit etwa Orchesterstücken wie *Apparitions*, *Atmosphères* und *Lontano*, führte zu Ligetis internationalem Durchbruch als Komponist. Charakteristisch für seine Musik in jenen Jahren ist der Gebrauch von extrem dichten, „mikropolyphonen“ Texturen unterschiedlicher Dichten und Klänge, deren einzelne Töne, Intervalle und rhythmische Strukturen unhörbar sind.

In den späteren sechziger und frühen siebziger Jahren kann eine eher allmähliche Veränderung in Ligetis Stil beobachtet werden. Die dichten mikrotonalen Gewebe der frühen sechziger Jahre werden sparsamer eingesetzt, die polyphonen Strukturen werden transparenter. Spätere Charakteristika dieser Entwicklung sind die Wiederkehr eher traditioneller melodischer und harmonischer Elemente – manchmal mit folkloristischen ungarischen Zügen, die an Ligetis Frühwerke aus der Zeit in Ungarn erinnern – und die Fortsetzung der Experimente mit komplexen, polyrhythmischen Gebilden, die in früheren Stücken begonnen hatten, wie *Continuum*, *Coulée* und *Poème symphonique* für 100 Metronome.

Das rhythmische Experimentieren ist ein besonders hervortretender Zug der *Drei Stücke für zwei Klaviere* aus dem Jahre 1976. Diese Stücke enthalten die

Embryos vieler Ideen, die später in den *Etüden* für Soloklavier zur vollen Entfaltung kommen sollten. Die drei Stücke – besonders die beiden ersten – sind außerdem vielleicht die Werke in Ligetis Schaffen, bei denen die engste Verbindung mit dem amerikanischen Minimalismus zu beobachten ist.

Das erste Stück, *Monument*, ist durchwegs polyrhythmisch, mit Vierertakt im Klavier I gegen Dreiertakt im Klavier II. Die gehämmerten Fortissimoakkorde auf einem unisonen A am Anfang des Stücks erinnern an den ersten Satz der *Musica Ricercata* und die *Chromatische Fantasie* aus dem Jahre 1956. Der Beginn des Stücks, mit der allmählichen Transformation eines wiederholten Elements durch das allmähliche Hinzufügen neuer musikalischer Elemente mit kürzeren Zeitdauern und leiserer Dynamik, die eine Illusion von vielfachen, sich vermischenden rhythmischen Schichten schafft, ist auch deutlich mit der frühen Musik von Steve Reich verwandt.

Das zweite Stück, mit dem langen Titel *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)* macht von der sonderbaren Klaviertechnik Gebrauch, zunächst einige Tasten durch lautloses Herunterdrücken zu blockieren, wonach sehr schnelle Figurationen teilweise auf diesen blockierten Tasten gespielt werden. Das Ergebnis ist ein quasi automatisches Realisieren komplizierter rhythmischer Gebilde. Die Idee wurde 1973 von Henning Siedentopf erstmals gebracht, und Ligeti verwendet sie auch in seiner dritten Klavieretüde, *Touches bloquées*, aus dem Jahre 1985. Im ersten Teil des Stücks werden kleine Transformationen wiederholter schlichter musikalischer Figuren und Phasenwechsel der beiden Klaviere verwendet, um eine Art sich ständig verändernden akustischen Moirés zu schaffen, das an *Continuum* und den späteren Teil des *Poème symphonique* erinnert. Der zweite Teil des Stücks verwendet Kanontechniken und echohafte Imitationen zwischen den beiden Instrumenten. Der dritte Teil ist schließlich eine erstaunliche Paraphrase des berühmten letzten Satzes von Chopins *zweiter Klaviersonate*, die plötzlich aus dem vorhergehenden Material ganz natürlich hervorgeht, und dann in der Finsternis des tiefsten Klavierregisters in einem charakteristischen Ligetischluß verschwindet. Diese erfolgreiche Allusion zeugt sowohl von Ligetis Erfindung als auch von der bemerkenswerten Radikalität von Chopins Sonatensatz.

Das letzte der drei Stücke, *In zart fließender Bewegung*, wurde von Ligeti als eine „flüssige“ Fassung von *Monument* beschrieben. Unregelmäßig verteilte Ak-

zente über einem fließenden Hintergrund schneller, leiser Töne ergeben einen komplexen, polymetrischen Vordergrund. Ein ähnlicher Klaviersatz erscheint später in den Klavieretüden, besonders der sechsten, *Automne à Varsovie*, und der zwölften, *Entre-lacs*. Tempo und Dynamik des Stücks werden allmählich gesteigert, als die Musik sich zu den äußeren Registern der Klaviere ausbreitet. Im späteren Stringendo werden die rhythmischen Strukturen einfacher und die Akzente unison in beiden Instrumenten. Ein heftiger Höhepunkt in den ganz hohen und tiefen Registern der beiden Klaviere wird von einer schlichten, an einen Choral erinnernden Coda gefolgt, durch welche das Stück auf eine Weise endet, die jener der achten Klavieretüde, *Fém*, etwas ähnlich ist.

Bei der vorliegenden Aufnahme beschlossen wir, die Musik für zwei Pianisten mit einem Spieler einzuspielen. Die beiden Parts wurden separat eingespielt, wobei der Pianist den ersten Part anhörte, während er den zweiten spielte. Der Hauptgrund für dieses Experiment war, daß man auf diese Weise optimale Voraussetzungen für das Erzielen der erwünschten Ebenmäßigkeit und Transparenz der beiden Parts haben würde, da sie auf demselben Instrument von demselben Spieler gespielt werden.

Etüden 15 und 16

Die Etüden Nr. 15, *White on white*, aus dem Jahre 1995, und 16, *Pour Irina*, 1997 vollendet, sind die ersten beiden Stücke in Ligetis derzeit noch unvollendetem drittem Band mit Klavieretüden.

Die ruhige, schlichte Schönheit des zarten Kanons, mit dem *White on white* beginnt, bildet einen fast schockierenden Kontrast zum donnernden Chaos der letzten Etüden im vorangehenden zweiten Band. Dieser ruhige erste Abschnitt, geistig mit Teilen des Spätwerks von Bartók verwandt, besonders mit dem langsamen Satz des *dritten Klavierkonzerts*, wird von einem wirbelnden, ekstatischen schnellen Abschnitt abrupt gefolgt, mit einem reichen polyrhythmischen Spiel unregelmäßig angesetzter Akzente. Das ganze Stück verwendet ausschließlich die weißen Tasten des Klaviers, außer ganz am Schluß, wo „fremde“ schwarze Tasten hereingebracht werden, um die Wirkung einer „Zerstörung der Diatonik“ zu erzielen.

Pour Irina, Irina Katajewa gewidmet, hat bemerkenswerte formale Ähnlichkeiten mit *White on white*. Das Stück beginnt mit einem *Andante*, das sechs Ton-

höhen aus der b-moll-Skala verwendet, ohne dafür tonal zu sein. In den folgenden Abschnitten werden immer kürzere Zeitdauern verwendet und zusätzliche Tonhöhen und rhythmische Akzente eingeführt, bis die Musik schließlich ein entmaterialisiertes *Vivacissimo* erreicht, das auf einem E-Dur-Akkord im höchsten Register des Klaviers endet.

© **Fredrik Ullén 1998**

FREDRIK ULLÉN

Fredrik Ullén wurde 1968 im schwedischen Västerås geboren, wo er auch seine erste musikalische Ausbildung in Klavier, Orgel, Harmonielehre und Kontrapunkt erhielt. Später studierte er mehrere Jahre Klavier bei Prof. Gunnar Hallhagen in Stockholm, und danach besuchte er die Klasse für Soloklavier an der Kgl. Hochschule für Musik in Stockholm, die er 1990 absolvierte. Seit dieser Zeit war Prof. Liisa Pohjola an der Sibeliusakademie in Helsinki seine wichtigste Lehrerin und Inspirationsquelle.

Ullén tritt fleißig als Solist und Kammermusiker in Schweden und im Ausland auf, und er machte zahlreiche Rundfunkaufnahmen. Er interessiert sich leidenschaftlich für sowohl die klassisch-romantische als auch die moderne Literatur, mit besonderer Betonung der zeitgenössischen Musik, wo er mit mehreren Komponisten in Schweden und im Ausland zusammenarbeitet. Der erste Teil seiner Einspielung des gesamten Klavierwerks von Ligeti (BIS-CD-783) umfaßte u.a. die welterste Aufnahme des zweiten Hefts der *Klavieretüden* und wurde in vielen führenden internationalen Zeitschriften mit den höchsten Einstufungen und Auszeichnungen belohnt. Als Lehrer gab Ullén Workshops und Kurse an verschiedenen Musikakademien und Hochschulen in Skandinavien.

Neben seiner musikalischen Karriere ist Fredrik Ullén als Wissenschaftler der Neurophysiologie tätig (Dr. phil. 1996, Karolinska institutet, Stockholm), wo er mit Problemen des motorischen Systems arbeitet.

GYÖRGY LIGETI

György Ligeti est né en 1923 à Dicsöszentmárton en Transylvanie (Roumanie) de parents hongrois. Il a étudié au conservatoire de Kolozsvár (Cluj) de 1941 à 1943 et, de 1945 à 1949, à l'Académie de musique de Budapest avec Ferenc Farkas et Sándor Veress. Entre 1950 et 1956, Ligeti enseigna à l'Académie de Musique de Budapest. En 1956, il quitta la Hongrie peu après l'intervention soviétique.

Dans les années 1960, Ligeti travailla comme professeur en visite à l'Académie Royale de Musique à Stockholm et il donna régulièrement des cours de musique à Darmstadt. Il fut compositeur en résidence à l'université de Stanford en 1972 et, l'année suivante, il devint professeur de composition à Hambourg où il vit encore.

Ligeti jouit d'une réputation internationale depuis l'exécution d'*Apparitions* aux jours de musique de la SIMC à Cologne en 1960 et il a reçu depuis de nombreux prix et honneurs prestigieux. Sa musique hautement personnelle, qui ne ressemble à aucune autre grâce à son mélange spécial d'expériences avant-gardistes et de traditionalisme, d'expressivité subjective et de procédés mécanistes, lui a graduellement gagné la reconnaissance générale comme l'un des grands compositeurs du 20^e siècle.

Premières pièces pour piano à quatre mains et *Musica Ricercata*

Les petites pièces pour piano à quatre mains de Ligeti furent toutes composées entre 1942 et 1950 alors que le compositeur était encore étudiant en Hongrie. Elles appartiennent ainsi à ses premières œuvres publiées. De fortes influences de Bartók et de la musique folklorique hongroise traditionnelle sont évidentes dans la majeure partie de cette musique.

Marche et le bref *Allegro* datent de 1942 et 1943 alors que Ligeti étudiait au conservatoire à Kolozsvár. *L'Etude polyphonique* polytonale de 1943 pourrait être considérée comme un exemple très hâtif et pas trop sérieux de la fascination de Ligeti pour les superpositions de structures métriques de longueurs différentes. Chacune des quatre parties répète avec entêtement son propre petit motif mélodique dans sa propre tonalité. Les quatre motifs ont des longueurs différentes (respectivement 6, 5, 4 et 3 mesures) de façon à ce que les parties aient une action réciproque comme des roues dentées reliées et de grandeurs différentes. Le mécanisme s'arrête abruptement et résolument avec un accord *sforzato* tétratonal. La *Sonatine* et les *Trois*

danses nuptiales datent de 1950, l'année où Ligeti commença à enseigner à l'Académie Liszt. Le matériel thématique du premier mouvement de la *Sonatine* est utilisé dans le troisième mouvement de *Musica Ricercata*.

Musica Ricercata date des années 1951-53. Quoiqu'elle trahisse encore de forts éléments traditionnels, la pièce renferme plusieurs idées remarquablement originales et caractéristiques de Ligeti qui révèlent l'engagement du compositeur dans l'intensive recherche d'un idiome personnel et font ressortir la pièce comme l'une des œuvres majeures de la période hongroise de Ligeti. En 1968, Ligeti écrivit au sujet de cette œuvre du début des années 50: "...J'ai considéré toute la musique que je connaissais et aimais déjà comme non significative – comme invalide même. Je me suis demandé: qu'est-ce que je peux faire avec une seule note? qu'est-ce que je peux faire avec son octave? qu'est-ce que je peux faire avec un intervalle? avec deux intervalles?" Cette méthode radicalement "cartésienne" est presque reflétée littéralement dans la forme de *Musica Ricercata*. Le premier mouvement utilise des notes d'une hauteur de son, la, jusqu'à la dernière note qui est un ré. Le second mouvement renferme trois hauteurs de son, le troisième quatre et ainsi de suite jusqu'au onzième mouvement final, un *ricercare*, où toutes les douzes notes de la gamme chromatique sont utilisées dans une manière quasi-dodécaphonique.

Le long *stringendo* de cauchemar du premier mouvement révèle la première fascination de Ligeti pour les procédés inévitables, presque mécaniques de contraction rythmique. Le mouvement est typique de Ligeti dans son curieux mélange de gravité et d'auto-parodie badine. Le capricieux troisième mouvement repose sur du matériel tiré du premier mouvement de la *Sonatine* pour piano à quatre mains (vois ci-haut). Toute la pièce est ainsi transcrite pour quintette à vent pour former la première des *Six Bagatelles pour instruments à vent* où toutes les six sont des arrangements de mouvements de *Musica Ricercata*. L'affection de Ligeti pour l'orgue de Barbarie s'entend dans la valse bizarre du quatrième mouvement. Le septième mouvement est l'une des premières expériences notables avec une structure vraiment polytemporelle à être exécutée par un instrumentiste. La main gauche joue un ostinato stable et rapide de sept notes; la main droite lui oppose une ligne mélodique lente et libre répétée dans différentes variations. Les deux mains jouent dans des tempi différents, entièrement non-coordonnés. Le neuvième mouvement est un *Adagio* à la mémoire de Béla Bartók. Le son de cloches de la section

intermédiaire semble réapparaître, plusieurs années plus tard, et diaboliquement transformé, dans la treizième étude pour piano, *L'escalier du diable*. Le thème du *ricercare* terminal, écrit originalement pour orgue, rappelle Frescobaldi à qui le mouvement est un hommage. Des lignes chromatiques descendantes sont adroitement utilisées comme contresujets pour créer un effet presque hypnotique d'un mouvement descendant continu. Plusieurs années plus tard, Ligeti devait explorer un effet semblable dans *tempo prestissimo* dans la neuvième étude pour piano, *Vertige*. Après une strette dense, la coda réfléchie du *ricercare* termine le cycle comme il avait commencé, sur un la à l'unisson.

Trois Pièces pour deux pianos

Après son émigration à l'Ouest en 1956, quand Ligeti vint en contact pour la première fois avec le mouvement sériel et toute l'avant-garde de l'Europe occidentale, il fut libre de rechercher un style plus personnel et radical. Le plein développement de ce nouveau et célèbre "style de Ligeti" à la fin des années 50 et au début des 60, avec par exemple les pièces pour orchestre *Apparitions*, *Atmosphères* et *Lontano*, permit à Ligeti de percer sur la scène internationale comme compositeur. Sa musique de ces années est caractérisée par l'emploi de textures "micropolyphonales" extrêmement denses de différents timbres et densités où les sons internes, les intervalles et structures rythmiques sont inaudibles.

Durant la dernière partie des années 60 et au début des 70, on put remarquer un changement plus graduel dans le style de Ligeti. Les toiles micropolyphonales denses des jeunes années 60 sont utilisées avec plus de parcimonie et les structures polyphoniques deviennent plus transparentes. Des caractéristiques ultérieures de ce développement sont le retour d'éléments harmoniques et mélodiques plus traditionnels – parfois avec des traits folkloriques hongrois, rappelant les premières œuvres de Ligeti en Hongrie – et une continuation des expériences avec des patrons polyrythmiques complexes des pièces antérieures telles que *Continuum*, *Coulée* et *Poème symphonique* pour 100 métronomes.

L'expérimentation rythmique est un trait particulièrement clair des *Trois Pièces pour deux pianos* de 1976. Ces pièces renferment les embryons de plusieurs idées qui devaient ensuite être pleinement explorées dans les études pour piano solo. Les trois pièces – en particulier les deux premières – sont peut-être aussi les œuvres de

Ligeti qui montrent la parenté la plus étroite avec le minimalisme américain.

La première pièce, *Monument*, est entièrement polyrythmique avec quatre battues au piano I contre trois au piano II. Les accords accentués *fortissimo* martelés sur un la à l'unisson au début de la pièce font penser au premier mouvement de *Musica Ricercare* et à la *Fantaisie chromatique* de 1956. Avec sa transformation graduelle d'un patron répété par l'addition successive de nouveaux éléments musicaux aux durées plus courtes et aux nuances plus douces – ce qui crée une illusion de plusieurs couches rythmiques superposées – le début de la pièce est aussi clairement relié à la musique première de Steve Reich.

La seconde pièce, aussi au long titre *Self-Portrait with Reich and Riley (and Chopin is also there)* utilise une technique pianistique particulière: d'abord de bloquer quelques touches en les gardant silencieusement pressées, puis de jouer des trais très rapidement, partiellement sur ces touches silencieuses. Le résultat est une réalisation quasi-automatique de patrons rythmiques compliqués. Cette idée fut suggérée pour la première fois par Henning Siedentopf en 1973 et elle est utilisée par Ligeti aussi dans sa troisième étude pour piano, *Touches bloquées* de 1985. Dans la première section de la pièce, de petites transformations de simples figures musicales et de changements de phase répétés entre les deux pianos servent à créer une sorte de moiré acoustique en changement continu. La seconde section de la pièce utilise des techniques de canon et d'imitations d'écho entre les mouvements. La troisième section, finalement, est une paraphrase étonnante du célèbre mouvement final de la *seconde sonate pour piano* de Chopin qui émerge soudainement tout naturellement du matériel précédent et disparaît dans les ténèbres du registre grave du piano dans une fin typique de Ligeti. Cette allusion réussie porte témoignage à l'esprit d'invention de Ligeti et à la remarquable radicalité du mouvement de la sonate de Chopin.

La dernière des trois pièces, *In zart fließender Bewegung*, a été décrite par Ligeti comme une "version 'liquéfiée' de *Monument*". Des accents irrégulièrement distribués sur un fond coulant de douces notes rapides créent un premier plan polymétrique compliqué. Une écriture semblable pour le piano apparaît plus tard dans les études pour piano, en particulier la sixième, *Automne à Varsovie*, et la douzième, *Entrelacs*. Le tempo et les nuances de la pièce augmentent au fur et à mesure que la musique rejoint les registres extrêmes des pianos. Dans le *stringendo* suivant,

les structures rythmiques deviennent plus simples et les accents à l'unisson résonnent entre les instruments. Un sommet violent dans les registres très aigu et très grave des deux pianos est suivi d'une simple coda de style choral qui termine la pièce d'une manière assez semblable à celle de la huitième étude pour piano, *Fém.*

Sur cet enregistrement, nous avons choisi de réaliser la musique pour deux pianistes avec un seul pianiste. Les deux parties ont été enregistrées séparément tandis que le pianiste écoutait la première partie tout en jouant la seconde. La raison principale pour cette expérience était que l'on aurait ainsi des conditions optimales pour obtenir l'uniformité et la transparence désirables des deux parties puisqu'elles sont jouées sur le même instrument par le même pianiste.

Études nos 15 et 16

Les études no 15, *White on white*, de 1995 et no 16 *Pour Irina*, terminée en 1997, sont les deux premières pièces du troisième livre encore inachevé d'études pour piano de Ligeti.

La simple beauté sereine du fragile canon qui ouvre *White on white* fait un contraste presque choquant avec le chaos retentissant des dernières études du second volume précédent. Cette première section tranquille, qui semble être spirituellement reliée à certaine de la musique tardive de Bartók, en particulier le mouvement lent du *troisième concerto pour piano*, est suivi abruptement d'une section rapide tourbillonnante et extasiée avec un riche jeu polyrythmique d'accents placés irrégulièrement. La pièce en entier utilise exclusivement les touches blanches du piano excepté à la toute fin où des touches noires "étrangères" sont introduites pour créer l'effet d'une "destruction de la diatonie".

Dédiée à Irina Kataeva, *Pour Irina* a des similarités formelles remarquables avec *White on white*. La pièce commence par un *Andante* qui utilise six notes de la gamme de si bémol mineur, sans être tonale. Dans des sections suivantes, des valeurs de notes de plus en plus courtes sont utilisées; des hauteurs de son additionnelles et des accents rythmiques sont introduits jusqu'à ce que la musique atteigne finalement un *Vivacissimo* dématérialisé qui se termine sur un accord de mi majeur au registre le plus aigu du piano.

© **Fredrik Ullén 1998**

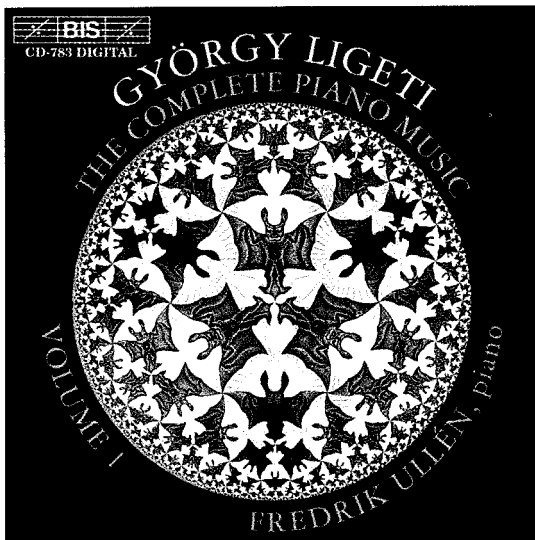
FREDRIK ULLÉN

Fredrik Ullén est né en 1968 à Västerås en Suède où il reçut aussi sa première éducation musicale en piano, orgue, harmonie et contrepoint. Il étudia ensuite le piano pendant plusieurs années avec le professeur Gunnar Hallhagen à Stockholm après quoi il entra dans la classe de piano solo au Conservatoire Royal de Musique de Stockholm où il obtint son diplôme en 1990. Son professeur qui a exercé l'influence la plus importante après cela fut le professeur Liisa Pohjola à l'Académie Sibelius à Helsinki.

Fredrik Ullén se produit régulièrement comme soliste et chambriste en Suède et sur la scène internationale et il a fait de nombreux enregistrements pour la radio. Il entretient un grand intérêt en littérature classique/romantique et moderne avec un accent spécial sur la musique contemporaine pour laquelle il collabore avec de nombreux compositeurs en Suède comme hors de celle-ci. Le volume 1 (BIS-CD-783) de l'enregistrement par Ullén de l'intégrale des œuvres pour piano de Ligeti comprenait le premier enregistrement mondial du second livre des *Études* pour piano et il reçut les meilleures critiques et prix possibles dans plusieurs journaux internationaux importants. En tant que professeur, Ullén a donné des ateliers et cours à plusieurs académies et conservatoires de musique en Scandinavie.

Parallèlement à sa carrière musicale, Fredrik Ullén est actif comme chercheur en neurologie (Ph.D., 1996, Karolinska Institutet, Stockholm) où il travaille avec des problèmes reliés au contrôle moteur.

ALSO AVAILABLE:



BIS-CD-783

György Ligeti

The Complete Piano Music, Vol. 1

Études, Book I (1985) & Book II (1988-93)

Invention (1948)

Due Capricci (1947)

Trois Bagatelles for David Tudor (1961)

Chromatische Phantasie (1956)

Fredrik Ullén, piano

INSTRUMENTARIUM

Grand piano: Steinway D

Piano technician: Östen Häggmark

Recording data: July 1998 at Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Uli Schneider

Neumann microphones; Studer Mic AD19 pre-amplifier; Yamaha O3D digital mixer;

Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Producer: Uli Schneider

Digital editing: Uli Schneider

Cover text: © Fredrik Ullén 1998

Translations: Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover: M.C. Escher's *Snakes* © 1998 Cordon Art B.V. – Baarn – Holland. All rights reserved.

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England.

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

© & © 1998, BIS Records AB



FREDRIK ULLÉN