

 **BIS** 

**BRAHMS
LIGETI** **HORN TRIOS**



Marie-Luise **Neunecker**
Antje **Weithaas** |
Silke **Avenhaus**



SUPER AUDIO CD

BRAHMS, JOHANNES (1833–97)

TRIO IN E FLAT MAJOR, Op. 40 (1865) *(Breitkopf & Härtel)* 21'07
for horn, violin and piano

- | | | |
|---|-----------------------------|------|
| 1 | I. <i>Andante</i> | 8'01 |
| 2 | II. Scherzo. <i>Allegro</i> | 7'04 |
| 3 | III. <i>Adagio mesto</i> | 6'24 |
| 4 | IV. <i>Allegro con brio</i> | 5'49 |

AHO, KALEVI (b. 1949)

- | | | |
|---|--------------------------------------------------------|------|
| 5 | SOLO X for French horn (2010) <i>(Fennica Gehrman)</i> | 7'39 |
|---|--------------------------------------------------------|------|

LIGETI, GYÖRGY (1923–2006)

TRIO FOR VIOLIN, HORN AND PIANO (1982) *(Schott)* 22'47
Hommage à Brahms

- | | | |
|---|--------------------------------------|------|
| 6 | I. <i>Andantino con tenerezza</i> | 6'24 |
| 7 | II. <i>Vivacissimo molto ritmico</i> | 5'13 |
| 8 | III. <i>Alla marcia</i> | 3'17 |
| 9 | IV. Lamento. <i>Adagio</i> | 7'38 |

TT: 59'16

MARIE-LUISE NEUNECKER *horn*

ANTJE WEITHAAS *violin*

SILKE AVENHAUS *piano*

Johannes Brahms: Trio in E flat major for horn, violin and piano

‘One morning I went for a walk and, when I reached this spot, the sun came out and the theme immediately came to me: [on] forest-clad hills, among the fir trees.’ Johannes Brahms (1833–1897) is believed to have said this when, on a walk near Lichtenthal in the Black Forest, he showed a friend the place that inspired the first theme of the *Trio in E flat major*, Op. 40, for horn, violin and piano. The so-called horn trio is a remarkable work in many respects. It is one of the first pieces of chamber music in which the horn is treated as a serious instrument on an equal footing with the others, thus freeing itself of the limitations of traditional usage such as hunt-like signals and so-called ‘orchestral pedals’ – contributions of a mainly harmonic and timbral character.

The scoring is in many ways unusual; the combination of horn, violin and piano was hitherto virtually unknown. The idea comes readily to mind that the trigger for this choice of instruments was more than just the urge to try out a new sound combination: historically, the horn has been associated with a ‘nameless, portentous longing’ (E.T.A. Hoffmann), and is thereby connected with the specific Romantic topics of forest, loneliness and death. The work was written in May 1865, three months after the death of Brahms’s mother, Christiane. Her death had affected him profoundly, and a musical response to her death can be detected in many places, from the slow *Adagio mesto* (‘melancholy’) to the use of folk themes that Brahms had played together with his mother – often on the natural horn. By the time of the *Horn Trio* the more accurate and technically more agile valve horn – invented in 1814 by Heinrich Stölzel – had long ago become established, yet Brahms explicitly demanded the use of a natural horn. On such an instrument the characteristics of different keys are clearly audible, owing to the need to use stopped notes to play outside the instrument’s range of natural tones.

The first performance took place in Zürich on 28th November 1865, with Brahms at the piano, the violinist Hegar and the hornist Gläss. The trio was released in 1866 by the publisher and hornist Fritz Simrock, with whom Brahms performed the work that same year.

In its sequence of movements (slow–fast–slow–fast) Brahms took his cue from the early baroque church sonata rather than the expected classical sonata. The first movement is not even in conventional sonata form; instead there is a sort of layered alternation of two thematic regions, comparable to an expanded A-B-A form. This highlights the simplicity of the above-mentioned opening theme; a theme so constructed that it is difficult for the listener to decide what is the up- and what is the downbeat. This effect may have led Selmar Bagge, in the first review of the work (in the *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1867) to report, among several other criticisms, ‘a truly noticeable deficiency’ in terms of Brahms’s handling of rhythm.

The playfulness of the scherzo, with chains of harmonically condensed *staccato* notes, places the movement in the greatest possible contrast to the rather sombre movements that surround it, and seems to focus on the composer’s sweet, happy memories of his mother.

The *Adagio mesto* is possibly one of Brahms’s most intimate and passionate slow movements. A simple, elegiac yet still solemn song proves to be a lament on the pain caused by transience, as is shown not only by the marking ‘mesto’ but also by the key of E flat minor, which is often associated with sombre emotions. The second theme is an allusion to the Rhenish folk song *Dort in den Weiden steht ein Haus*, and also serves as the main idea of the finale: Christiane had taught her son this song when he was a child. In the reprise, the piano prelude is joined by the violin playing this second theme, *quasi niente*, *pianissimo* and with a further *decrescendo*. It is indeed easy to see why programmatic interpretations

at this point focus on the death of the composer's mother.

The finale presents the main theme that had already been announced in the previous movement, dominated by successions of quavers. This playful, ebullient movement – with *concertante* effects that are not typical of the composer – is often seen as marking the end of Brahms's period of mourning. With its cheerful, rhythmically terse horn motifs, this movement makes clearer allusions to hunting than its predecessors.

© Ulrich Frefat 2011

Kalevi Aho: Solo X for horn

One of my large-scale projects has been to write concertos for all the major instruments of the Romantic symphony orchestra. Another project – currently unfinished – is to compose a series of big (roughly ten-minute) solo works for various instruments. The concerto project was concluded in June 2011 with the completion of my *Horn Concerto*, whilst *Solo X* for solo horn – composed in late December 2010 – also served as a preparatory work for the concerto, exploring the characteristics of the horn. It was written expressly for the present recording.

The form of *Solo X* is clear, progressive and growing in a quasi-dialectical way. The piece begins with a rhythmically sharp-featured passage, dominated by the alternation of open and stopped notes. This is followed by music that is completely different, an antithesis, music that is faster, characterized by repeated notes. The third section combines material from the first two, or rather creates a synthesis of them. The fourth section, another antithesis, contains the fastest music in the piece, in *Presto* tempo and, as a conclusion, there is a synthesis of everything that has gone before.

Like the other works in my 'solo' series, *Solo X* is an extremely virtuosic

composition, which simultaneously aims to be well suited to the instrument, bringing its characteristic features idiomatically to the fore.

© Kalevi Aho 2011

György Ligeti: Trio for Violin, Horn and Piano

‘The horn is, *par excellence*, the wind instrument that can so easily produce overtones, up to the sixteenth overtone. The trumpet and trombone can do the same, but the horn is a far more noble instrument.’ (Ligeti)

At the age of three, György Ligeti (1923–2006) had a formative experience that alerted him at this early age to the horn, the natural scale and its untempered tuning. He was staying with his uncle in the eastern Carpathians; all around lived Romanian shepherds who played a sort of alphorn. Ligeti was able to watch one of the shepherds, who first of all held his instrument in water to moisten it before picking it up and playing signals consisting of the notes of the natural scale.

The valve horn is used in the *Trio for Violin, Horn and Piano* in accordance with its origins as an instrument that produced natural pitches. Ligeti uses to a large extent the natural tones – which do not correspond with tempered tuning and are usually avoided in horn compositions – and thereby aims to produce new sound effects.

In 1982, after going through a creative crisis that lasted several years, Ligeti proclaimed his return in a wholly new way with the *Horn Trio*. His aim was to displace total chromaticism with a sort of ‘non-diatonic diatonicism’. ‘In 1982 I decided not to participate any longer in the game of “crisis”. Of course – subconsciously – I am always conscious of fashion, and so I ended up writing the *Trio for Violin, Horn and Piano* – half ironic, half deadly serious (fourth movement!), conservative and post-modern – in which as a central motif and as an

‘homage à Brahms’, I have used a false quotation from Beethoven’s ‘*Les Adieux*’ Sonata.’

Here Ligeti surprises us with his open-minded handling of the compositional possibilities, enlivening both his artistic sensibility and his richness of ideas. We can almost hear the joy that the composer must have felt as, almost without effort, he rendered the fundamental tenets of the avant-garde powerless; he exchanged them. In so doing he not only caused confusion but also demanded it; he himself approached tradition, but only in order to alienate himself from it once more and thereby to bewilder the listener yet again.

The *Trio* was written in 1982 in the context of the celebrations of the 150th anniversary of Brahms’s birth. Ligeti’s ‘homage à Brahms’ can be understood as an allusion to Brahms’s horn trio, which requires the same combination of instruments. This four-movement work employs concise thematic figures and has recourse to traditional formal models. The modified and adapted use of conventional elements can be seen as a continuation of Modernist aesthetics, distancing itself from Postmodernism with the latter’s free and arbitrary aesthetic stance.

Ligeti remarked: ‘The traditional formal schemes of all four movements are evident – and I have quoted these schemes partly as a sort of act of insubordination against the established conventions. But my protest and “wanting to be different” did not take the direction of a slogan such as “new simplicity”, “minimalism” or “neo-expressionism” (the *Trio* is expressive but not expressionist). The *Trio* cannot be put into a ready-made stylistic box, as it has corners and false bottoms that don’t fit anywhere.’

The horn also leaves its mark on the *Trio*’s complex relationships of intonation. The piano plays with equal-tempered tuning, but the violin deviates significantly from this – a consequence of its tuning in pure fifths and of a desire to

play intervals such as thirds in a pure, rather than a tempered manner. In the context of playing chamber music with piano, a violinist naturally attempts to adapt himself to equal-tempered tuning, but the result is never more than an approximation.

Ligeti remarked: 'In my *Trio*, however, I have taken the technical possibilities of the valve horn to the extreme, not only in terms of virtuosity... So we hear mainly untempered overtones which then confuse the violinist with regard to intonation. This is intentional, and is part of the game of deception played by this enigmatic musical style.'

The first movement, like the third, is in three-part Lied form and begins with a classical motif that in fact forms the basis of the entire composition. These so-called horn fifths are, however, used in an unconventional manner. Alluding to Beethoven's *Piano Sonata No. 26, 'Les Adieux'*, Ligeti here elects to use the less usual downward version of the motif, alienating it further by altering its intervallic structure. Moreover it is presented by the violin in double-stopping – thereby creating the paradoxical situation that we hear horn fifths, but without fifths and without a horn.

In the first five bars, before the entry of the piano, the entire twelve-tone spectrum is unfolded by seemingly tonal means. Thus Ligeti achieves a non-diatonic diatonicism, a 'skewed tonal' harmony that seems indeed to be fundamental. The melodic language alternates between reiteration and re-interpretation, between clear development and chromatic deferral. Likewise in the metre, emphasis is avoided.

The three-part second movement, in the manner of a development, conjures up associations with sonata form principles – and in so doing offered further fodder to the critics regarding the work's allegedly inherent neo-conservatism.

The main feature of this movement is a sort of synthetic, imagined folklore.

An ‘asymmetrical’ metre is created that uses elements of the Brazilian *samba* and Cuban *rumba* but is also based on Balkan *aksak* dance rhythms. Ligeti did not want the use of these metres and of ethnic elements overall to be perceived either as exoticism or as folklore, as he adapted them in different ways to his compositional process and combined them with other concepts. The underlying ambiguousness of the composer is evident from his reliance upon the final consumer’s listening habits to decide which of the cultural components – Balkan or Afro-American – will be perceived as more prominent.

The beginning of the third movement is assigned to the violin and piano, playing a sort of march in rhythmic unison. But just when the listener has managed to work out the intricate rhythms and perceive the character of the march, a further displacement occurs. The violin begins to ‘limp’ a quaver behind, causing a fundamental shift in the music’s character and serious irritation for the listener. As Ligeti observed, ‘Steve Reich’s idea of phase shift is superimposed on the music’s pseudo-Beethovenian aspect.’ This compositional principle from minimal music saves Ligeti, in this movement too, from sliding into traditional pastures.

The fourth movement is an outstanding illustration of the method of construction found in Ligeti’s compositional technique: the formal framework of a passacaglia serves as its basis. As the movement progresses, however, the five-bar harmonic model is developed further in an organic manner, and becomes ever more heavily overgrown until it finally dissolves, and the idea of a passacaglia totally evaporates. The harmonic model comprises an expanded version of the horn fifths theme from the first movement, which runs like a seam through the entire work.

It seems unimportant whether this movement, with its air of melancholy, really portrays ‘nostalgia for a homeland that no longer exists’, as Ligeti asks

himself, or whether it is an expression of despair concerning the crisis of the early 1980s, or even a cry expressing the apparent hopelessness of the endeavour to overcome the dogma of New Music, which bans the writing of melodies. In this movement, Ligeti allows himself to express emotions in music as never before. The emotional plane – which cannot be comprehended by using traditional categories – is of decisive importance. As the composer remarked: ‘All of these strata and elements, however, merely conceal a wholly different kind of musical reality, one that is undecipherable.’

© *Ulrich Frefat 2011*

The hornist **Marie-Luise Neunecker**, who has won high acclaim for her uncommon virtuosity, is one of the most prominent instrumentalists of today. During her time as solo hornist of the Bamberg Symphony Orchestra and Frankfurt Radio Symphony Orchestra from 1979 until 1989, she attracted attention by winning prizes at numerous renowned international competitions. Today she performs with outstanding success all over the world, appearing at the most important concert venues. In addition to her successes as a soloist, including collaborations with such orchestras as the NDR and SWR Symphony Orchestras, Leipzig Gewandhaus Orchestra and Vienna Philharmonic Orchestra, she is also a committed chamber musician, working regularly with such partners as Frank Peter Zimmermann, Christian Tetzlaff, Lars Vogt and the Zehetmair Quartet. It was for Marie-Luise Neunecker that György Ligeti wrote his horn concerto (*Hamburg Concerto*), which she premièred in January 2001. Marie-Luise Neunecker is a regular visitor to major festivals, including the Salzburg Festival, Schleswig-Holstein Music Festival, Marlboro Music Festival and Vienna Festival. She has made numerous recordings that have won such prizes as the ECHO

Klassik and *Gramophone* Award – discs that not only document her exceptional stature and versatility as a musician but have also made a significant contribution to audiences' familiarity with horn music from a wide range of periods. Marie-Luise Neunecker is a professor at the Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin.

The violinist **Antje Weithaas** is among the most highly sought-after soloists and chamber musicians of her generation. Her wide-ranging concert repertoire encompasses not only the great concertos by Mozart, Beethoven and Schumann but also modern classics by composers such as Shostakovich, Prokofiev, Hartmann and Ligeti and rarely performed works such as the violin concertos by Korngold, Schoeck and Gubaidulina. She has appeared with renowned ensembles such as the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Bamberg Symphony Orchestra and the major German radio orchestras as well as with numerous top-flight international orchestras such as the Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony Orchestra and the foremost Dutch, Scandinavian and Asian orchestras. Conductors with whom she has collaborated include Vladimir Ashkenazy, Sir Neville Marriner, Marc Albrecht, Yakov Kreizberg, Sakari Oramo and Carlos Kalmar. Chamber music plays a central role in Antje Weithaas's work: she performs alongside such artists as Lars Vogt, Christian Tetzlaff and Sharon Kam, and in 2002 founded the Arcanto Quartet with Tabea Zimmermann, Daniel Sepec and Jean-Guihen Queyras. Since the winter term of 2004–05 she has held a professorship at the Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, and since 2009 she has been artistic director of Camerata Bern.

Concerts as a soloist and as a highly sought-after chamber musician have taken the pianist **Silke Avenhaus** throughout Europe, the USA and South-East Asia. She has appeared at such venues as the Wigmore Hall in London, Concertgebouw in Amsterdam, Salle Gaveau in Paris, the Brahms-Saal of Vienna's Musikverein, in the Cologne, Munich and Berlin Philharmonies and in the Carnegie Recital Hall in New York. She has been invited to appear at festivals such as Salzburg, Rheingau, Lucerne and Schleswig-Holstein Music Festivals, and to the Beethovenfest Bonn.

Silke Avenhaus appeared with the NDR Symphony Orchestra (Hamburg), Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, German Radio Philharmonic Orchestra and Munich Chamber Orchestra. She performs along such musicians as Tabea Zimmermann, Thomas Zehetmair, Isabelle Faust and with Sabine Meyer in the Ensemble Collage. She enjoys an especially close collaboration with Quirine Viersen and Antje Weithaas. She has premièred works by various composers including Wilfried Hiller, Jörg Widmann, Helmut Eder and Detlev Glanert. Within a few years she has made more than 20 CD recordings of solo pieces, chamber music and works with orchestra.

Silke Avenhaus is an honorary professor at the Hochschule für Musik München and is a regular lecturer at Villa Musica, a foundation for the promotion of young musicians under the auspices of the state of Rheinland-Pfalz and South-West German Radio.

For further information please visit www.silke-avenhaus.de

Johannes Brahms: Trio Es-Dur für Horn, Violine und Klavier

„Eines Morgens ging ich spazieren, und wie ich an diese Stelle kam, brach die Sonne hervor, und sofort fiel mir das Thema ein; [auf] waldigen Höhen zwischen Tannen“, mit diesen Worten soll Johannes Brahms (1833–1897) bei einem Spaziergang in der Nähe von Lichtenthal im Schwarzwald einem Freund den Ort gezeigt haben, der ihn zum ersten Thema des *Trios Es-Dur* Opus 40 für Horn, Violine und Klavier inspirierte. Das sogenannte Horntrio ist in vielfacher Weise ein besonderes Werk, es handelt sich um eine der ersten Kammermusikkompositionen, bei der das Horn als ernstzunehmendes und gleichwertiges Instrument neben anderen besteht und sich aus den Zwängen traditioneller Einsatzmöglichkeiten wie jagdähnlichen Signalklängen und den augenzwinkernd „Orchesterpedal“ genannten harmonisch-klanglichen Einwüfen befreit.

Die Besetzung ist in vielerlei Hinsicht ungewöhnlich, eine Kombination von Horn, Violine und Klavier war bis dato beinahe unbekannt. Die Vermutung, dass der Auslöser für die Instrumentenwahl mehr noch als das Bedürfnis war, eine neue Klangkombination auszuprobieren, liegt nahe: Das Horn löst instrumentalgeschichtliche Allusionen an die „unnennbare, ahnungsvolle Sehnsucht“ (E.T.A. Hoffmann) und erweckt damit Assoziationen an Wald, Einsamkeit und auch Tod als spezifisch romantische Sujets. Das Trio entstand im Mai 1865, drei Monate nach dem Tod Brahms' Mutter Christiane. Das Ereignis hatte ihn tief getroffen, und eine musikalische Verarbeitung ihres Todes lässt sich an vielen Stellen nachweisen, vom langsamen *Adagio mesto* („wehmütig“) bis hin zur Verwendung volksmusikalischer Themen, die er als Kind mit seiner Mutter musizierte, oft auf dem Naturhorn. Das 1814 von Heinrich Stölzel erfundene treffsicherere und spieltechnisch beweglichere Ventilhorn hatte sich zur Zeit der Entstehung des Horntrios schon längst etabliert, dennoch forderte Brahms explizit die Verwendung eines Naturhornes. Bei diesem sind aufgrund der erforder-

derlichen Stopftöne zum Spielen von Noten außerhalb des Naturtonbereichs die Charakteristika der Tonarten deutlich hörbar.

Am 28. November 1865 fand die Uraufführung in Zürich statt, mit Brahms am Klavier, dem Violinisten Hegar und dem Hornisten Gläss. Das Trio wurde 1866 von Fritz Simrock veröffentlicht, dem Verleger und Hornisten, mit dem Brahms das Trio im selben Jahr aufführte.

In der Satzabfolge langsam-schnell-langsam-schnell orientiert sich Brahms an der frühbarocken Kirchensonate und nicht an der erwartbaren klassischen Sonate. Der erste Satz steht nicht einmal in der üblichen Sonatenform, stattdessen findet eine Art schichtartiger Wechsel zweier Themenbereiche, ähnlich einer erweiterten A-B-A-Form, statt. Dies bringt die Einfachheit des anfangs erwähnten Eröffnungsthemas zur Geltung, das sich in seiner speziellen Beschaffenheit für den Zuhörer nicht so recht zwischen Auf- und Volltaktigkeit einzupendeln vermag. Dieser Effekt mag Selmar Bagge in der ersten Rezension des Werkes in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 1867 dazu bewogen haben, neben vielen anderen Kritikpunkten „einen wirklich fühlbaren Mangel ... in der Rhythmik“ zu konstatieren.

In seiner Verspieltheit mit Staccato-Ketten in verdichteter Harmonik stellt das Scherzo einen großen Kontrast zu den ihn umrahmenden, eher düsteren Sätzen dar und scheint den Fokus auf die schönen und fröhlichen Erinnerungen an die Mutter zu legen.

Das *Adagio mesto* ist vielleicht einer der innigsten und leidenschaftlichsten langsamen Sätze Brahms'. Ein schlichter, elegischer und dennoch feierlicher Gesang offenbart eine den Schmerz um Vergängliches thematisierende Trauerklage, worauf neben dem Zusatz „mesto“ die oft mit düsterer Empfindung in Zusammenhang stehende Tonart es-moll hinweist. Das zweite Thema ist eine Anspielung an das rheinische Volkslied *Dort in den Weiden steht ein Haus* und

bildet zudem den Hauptgedanken des Finalsatzes. Dieses Volkslied hatte Christiane ihrem Sohn als Kind beigebracht. In der Reprise wird das Klaviervorspiel durch die Violine ergänzt, die *quasi niente*, im Pianissimo spielend und weiter decrescendierend ebenjenes zweite Thema des Satzes spielt. Es lässt sich nur zu leicht verstehen, dass programmatische Interpretationen an dieser Stelle den auskomponierten Tod der Mutter verorten.

Der vierte Satz präsentiert das von Achtelketten dominierte, im vorangegangenen Satz bereits angeklungene Hauptthema. Der spielerische, Freude ausstrahlende Satz mit seinen für Brahms untypischen konzertanten Effekten wird meist mit dem Ende der Trauerarbeit Brahms' gleichgesetzt. Mit munteren, rhythmisch prägnanten Hornmotiven wirkt dieser Satz mehr noch als die anderen als Allusion an die Jagd.

© Ulrich Frefat 2011

Kalevi Aho: Solo X für Horn

Eines meiner größeren Projekte besteht darin, Konzerte für alle wichtigen Instrumente des romantischen Symphonieorchesters zu schreiben. Ein weiteres Projekt – zurzeit noch unvollendet – ist die Komposition einer Reihe von großen (ungefähr zehnminütigen) Solostücken für verschiedene Instrumente. Das Konzertprojekt wurde im Juni 2011 mit der Vollendung meines *Hornkonzertes* abgeschlossen, während *Solo X* für Horn solo – komponiert Ende Dezember 2010 – auch als Vorbereitung für das Konzert diente, indem ich die Charakteristika des Horns ausprobieren konnte. Das Werk ist anlässlich der vorliegenden Aufnahme entstanden.

Die Form von *Solo X* ist klar, progressiv und quasi-dialektisch anwachsend. Das Stück beginnt mit einer rhythmisch prägnanten Passage, die durch die Abwechslung von offenen und gestopften Tönen gekennzeichnet ist. Darauf folgt

eine komplett andere Musik, eine Antithese, schnellere Musik, die durch wiederholte Noten charakterisiert ist. Der dritte Teil kombiniert Material aus den ersten beiden bzw. kreiert eine Synthese aus ihnen. Der vierte Teil, eine weitere Antithese, beinhaltet die schnellste Musik in dem Stück, das Tempo ist *Presto*, und zum Abschluss gibt es eine Synthese all dessen, was vorangegangen ist.

Wie die anderen Werke in meiner „Solo“-Reihe ist *Solo X* eine extrem virtuose Komposition, die gleichzeitig gut auf die Möglichkeiten des Horns angepasst sein und seine charakteristischen Eigenschaften idiomatisch in den Vordergrund stellen soll.

© *Kalevi Aho 2011*

György Ligeti: Trio für Violine, Horn und Klavier

„[...] Weil das Horn ist *par excellence* das Blasinstrument, was sehr leicht Obertöne erzeugen kann, bis zum 16. Oberton. Das kann auch die Trompete und die Posaune, nur das Horn ist ein viel edleres Instrument.“ (Ligeti)

Mit drei Jahren hatte György Ligeti (1923–2006) ein prägendes Erlebnis, das ihn schon früh für das Horn, die Naturtonreihe und ihre untemperierte Stimmung sensibel machte.

Er wurde bei seinem Onkel in einem Ort in den östlichen Karpaten untergebracht, um den herum rumänische Hirten lebten, die eine Art Alphörner spielten. Ligeti konnte einen Hirten beobachten, der sein Instrument erst in Wasser hielt und befeuchtete, bevor er es ansetzte und Signale bestehend aus den Tönen der Naturtonreihe spielte.

Das Ventilhorn wird im *Trio für Violine, Horn und Klavier* seiner Herkunft als Naturtoninstrument entsprechend eingesetzt. Ligeti verwendet vermehrt die in der Literatur meist gemiedenen, der temperierten Stimmung nicht entsprechenden Naturtöne und strebt so die Erzeugung neuer Klangeffekte an.

Nach einer mehrjährigen Schaffenskrise meldete Ligeti sich 1982 mit dem Horntrio in völlig neuer Weise zurück. Er war bestrebt, die totale Chromatik abzulösen durch eine Art „nicht-diatonischer Diatonik“.

„1982 habe ich mich entschlossen, das Spiel um die ‚Krise‘ nicht mehr mitzumachen. Selbstverständlich bin ich – unbewusst – immer etwas modisch, und so kam es zum halb ironischen, halb tiefensten (vierter Satz!), konservativ-postmodernen Trio für Violine, Horn und Klavier, wobei ich als Kernmotiv und als ‚Hommage à Brahms‘ ein falsches Zitat aus Beethovens ‚Les Adieux‘-Sonate verwendet habe.“

Ligeti überrascht hier durch seinen offenen Umgang mit kompositorischen Möglichkeiten und belebt so seinen Kunstsinn wie auch seinen Ideenreichtum. Man kann beinahe die Freude heraushören, die Ligeti gehabt haben muss, als er grundlegende Überzeugungen der Avantgarde scheinbar mühelos außer Kraft setzte, auswechselte und so Verwirrung stiftete wie auch herausforderte, wobei er sich selbst dem Traditionellen näherte, aber auch nur, um es wieder zu verfremden und den Hörer solchermaßen aufs Neue durcheinander zu bringen.

Das Trio entstand 1982 anlässlich der Feierlichkeiten des 150. Geburtstages von Johannes Brahms. Ligetis „Hommage à Brahms“ ist zu Verstehen als Anknüpfung an Brahms' analog besetztes Horntrio.

Das viersätzig angelegte Werk arbeitet mit prägnanten thematischen Gestalten und greift auf traditionelle Formmodelle zurück. Die veränderte und angepasste Verwendung herkömmlicher Elemente versteht sich als eine Fortsetzung der ästhetischen Moderne, sich von der Postmoderne mit ihrer Freiheits- und Willkürästhetik distanzierend.

„Die traditionellen Formschemata aller vier Sätze sind offensichtlich – und ich habe diese Schemata auch aus einer Art Aufmüpfigkeit gegen die etablierten Konventionen heraus zitiert. Doch ging mein Protest und ‚Anderswollen‘ nicht

in Richtung der Slogans ‚neue Einfachheit‘, ‚Minimalismus‘ oder ‚Neuexpressionismus‘ (das Trio ist expressiv, doch nicht expressionistisch). Das Trio kann nicht in einer fertigen stilistischen Schublade untergebracht werden, denn es hat Ecken und falsche Böden, die nirgendwohin passen.“ (Ligeti)

Vom Horn ist auch das heterogene Intonationsgefüge des Trios geprägt: Das Klavier spielt temperiert, die Geige hingegen weicht von dieser temperierten Stimmung erheblich ab, was an der Stimmung in reinen Quinten und dem Bestreben liegt, Intervalle wie z.B. Terzen rein und nicht temperiert zu spielen. In einer Kammermusikbesetzung mit Klavier versucht ein Geiger natürlich, sich der temperierten Stimmung anzupassen, das Resultat ist jedoch immer lediglich eine etwaige Annäherung.

„Doch in meinem Trio habe ich die technischen Möglichkeiten des Ventilhorns auf die Spitze getrieben, nicht nur hinsichtlich der Virtuosität. [...] So erklingen hauptsächlich untemperierte Obertöne, die dann den Violinisten in seinen Griffen verwirren. Das ist Absicht und gehört zu den Vexierspielen dieser nichtevidenten Musiksprache.“ (Ligeti)

Der erste Satz ist, wie auch der dritte, als dreiteilige Liedform angelegt und beginnt mit einem klassischen Motiv, das auch eine Basis der gesamten Komposition bildet. Diese so genannten Hornquinten werden aber in unüblicher Weise verwendet. Bezugnehmend auf Beethovens *Klaviersonate No. 26 „Les Adieux“* wählt Ligeti den eher unüblichen Abwärtsgang und verfremdet das Motiv zusätzlich durch Änderungen seiner Intervallstruktur. Darüber hinaus wird es von der Violine in Doppelgriffen vorgetragen, wodurch die paradoxe Situation entsteht, dass die Hornquinten ohne Quinten und ohne Horn auskommen.

In den ersten fünf Takten, die noch ohne das Klavier bestritten werden, wird der gesamte Zwölftonraum mit schein-tonalen Mitteln erschlossen. So erzeugt Ligeti eine nicht-diatonische Diatonik, eine „schieftonale“ Harmonik, die tatsächlich

grundlegend zu sein scheint. Die Melodik pendelt zwischen Entsprechung oder Umdeutung, zwischen einem klaren Sich-Entfalten und einem chromatischen Verschieben, ebenso werden in der Taktmetrik Schwerpunkte vermieden.

Der durchführungsartige dreiteilige zweite Satz weckt Assoziationen an Sonatensatzprinzipien, was der Kritik hinsichtlich des dem Trio angeblich immanenten Neokonservatismus wieder neuen Nährboden gab. Das eigentliche Element dieses Satzes ist eine Art synthetische, imaginierte Folklore. Es wird eine „asymmetrische“ Metrik erzeugt, die auf der Verwendung von brasilianischen Samba- und kubanischen Rumbaelementen, aber auch auf den balkanischen Aksak-Tanzrhythmen basiert.

Die Verwendung dieser Metrik und der ethnischen Elemente im Gesamten will Ligeti weder als Exotismus noch als Folklore verstanden wissen, da er sie seinem Komponieren differenziert anpasst und mit anderen Ideen vermengt. Die hintergründige Doppelbödigkeit Ligetis zeigt sich in der Abhängigkeit von Hörgewohnheiten beim Konsumenten, bei diesem entscheidet sich, welche kulturelle Komponente vordergründiger wahrgenommen wird, die balkanische oder die afroamerikanische.

Den Beginn des dritten Satzes bestreiten Violine und Klavier, sie spielen rhythmisch unisono eine Art Marsch. Doch just wenn sich der Zuhörer in die vertrackte Rhythmik hineinhören und den Marsch als einen solchen verstehen kann, wird er wieder herausgerissen. Die Violine fängt zunächst an, eine Achtel hinterher zu „hinken“, wodurch die Musik in ihrem Charakter einen grundlegenden Wandel und der Zuhörer gravierende Irritationen erfährt.

„Und das Pseudo-Beethovensche wird überlagert von der Steve-Reichschen Idee der Phasenverschiebung.“ (Ligeti) Dieses kompositorische Prinzip der minimal music bewahrt Ligeti auch in diesem Satz davor, in traditionelle Gefilde abzurutschen.

Der vierte Satz ist ein hervorragendes Beispiel, um die Konstruktionsweise von Ligeti Kompositionstechnik aufzeigen: Das Gerüst der Passacaglia dient als Basis. Das fünftaktige Harmoniemodell wird allerdings im Verlauf des Satzes organisch weiterentwickelt und immer stärker überwuchert, bis es sich schließlich tatsächlich auflöst und die Idee der Passacaglia ganz verschwindet. Das Harmoniemodell setzt sich zusammen aus einer Erweiterung des Hornquintenthemas des ersten Satzes, welches das gesamte Werk thematisch gleichsam einem roten Faden durchzieht.

Ob der in seinem Gestus wehmütige Satz eine „Nostalgie nach einer nicht mehr existierenden Heimat“ beschreibt, wie Ligeti selbst hinterfragt, ein Ausdruck der Verzweiflung ob der Krise der frühen achtziger Jahre ist oder gar ein Herausschreien der scheinbaren Hoffnungslosigkeit des Unterfangens, das Dogma der Neuen Musik, keine Melodien schreiben zu dürfen, mit einer Art nicht-diatonischer Diatonik zu überwinden, scheint bedeutungslos: In diesem Satz zeigt sich Ligeti im musikalischen Ausdruck emotional wie nie zuvor. Bestimmend ist die emotionale Ebene, welche mit tradierten Kategorien nicht erfasst werden kann.

„Doch alle diese Schichten und Elemente verdecken nur eine ganz anders geartete musikalische Wirklichkeit, die nicht entschlüsselbar ist.“ (Ligeti)

© *Ulrich Frefat 2011*

Die Hornistin **Marie-Luise Neunecker**, wegen ihrer außergewöhnlichen Virtuosität am Instrument hochgelobt, gilt als eine der profiliertesten Instrumentalistinnen der Gegenwart. Während ihrer Tätigkeit als Solohornistin der Bamberger Symphoniker und des RSO Frankfurt von 1979 bis 1989 machte sie als Preisträgerin mehrerer renommierter internationaler Wettbewerbe auf sich aufmerksam. Heute ist sie weltweit mit herausragendem Erfolg tätig und tritt in den bedeutendsten Konzertsälen auf. Neben ihren Erfolgen als Solistin, die sie mit Orchestern wie z.B. den Radioorchestern des NDR und SWR, dem Gewandhausorchester Leipzig und den Wiener Philharmonikern zusammenführen, gilt ihre Aufmerksamkeit ebenso der Kammermusik. Mit Partnern wie Frank Peter Zimmermann, Christian Tetzlaff, Lars Vogt sowie dem Zehetmair Quartett ist sie regelmäßig zu hören. György Ligeti schrieb für Marie-Luise Neunecker sein Hornkonzert *Hamburgisches Konzert*, das sie im Januar 2001 zur Uraufführung brachte. Marie-Luise Neunecker ist regelmäßig bei den großen Festivals zu Gast, u.a. den Salzburger Festspielen, dem Schleswig Holstein Musik Festival, dem Marlboro Music Festival sowie bei den Wiener Festwochen. Mit zahlreichen Schallplattenaufnahmen, die mit Preisen wie dem ECHO Klassik und dem *Gramophone* Award ausgezeichnet wurden, hat die Hornistin nicht nur ihren außergewöhnlichen Rang und ihre Vielfältigkeit dokumentiert, sondern auch erheblich zur größeren Bekanntheit der Hornliteratur verschiedenster Epochen beigetragen. Marie-Luise Neunecker ist Professorin an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin.

Die Violinistin **Antje Weithaas** gehört heute zu den gefragtesten Solistinnen und Kammermusikerinnen ihrer Generation. Ihr weitgefächertes Konzertrepertoire beinhaltet neben den großen Konzerten Mozarts, Beethovens und Schumanns sowie Klassikern der Moderne wie Schostakowitsch, Prokofjew, Hartmann und

Ligeti auch selten gespielte Werke wie die Violinkonzerte von Korngold, Schoeck und Gubaidulina. Engagements führten sie zu renommierten Klangkörpern wie dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, den Bamberger Symphonikern oder den großen deutschen Radio-Orchestern sowie zu zahlreichen internationalen Spitzenorchestern wie dem Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony Orchestra und darüber hinaus zu den führenden Orchestern der Niederlande, Skandinaviens und Asiens. Zu ihren Partnern am Dirigentenpult zählten dabei Künstler wie Vladimir Ashkenazy, Sir Neville Marriner, Marc Albrecht, Yakov Kreizberg, Sakari Oramo und Carlos Kalmar. Kammermusik spielt eine zentrale Rolle für Antje Weithaas, so musiziert sie mit Künstlern wie Lars Vogt, Christian Tetzlaff und Sharon Kam, und gründete 2002 gemeinsam mit Tabea Zimmermann, Daniel Sepec und Jean-Guihen Queyras das Arcanto Quartett. Seit dem Wintersemester 2004/05 hat sie eine Professur an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin inne. Seit 2009 ist Antje Weithaas künstlerische Leiterin der Camera Bern.

Konzerte als Solistin und gefragte Kammermusikerin führen die Pianistin **Silke Avenhaus** durch Europa, USA und Südostasien. Sie tritt auf in Sälen wie Wigmore Hall London, Concertgebouw Amsterdam, im Salle Gaveau in Paris, im Brahms-Saal des Wiener Musikvereins und in der Philharmonie in Köln, München und Berlin sowie der Carnegie Recital Hall New York. Einladungen erfolgten u.a. zu den Berliner Festwochen und den Salzburger Festspielen, zu den Marlboro, Rheingau, Lucerne und Schleswig-Holstein Musik Festivals sowie zum Beethovenfest Bonn.

Silke Avenhaus war Gast beim NDR Sinfonieorchester Hamburg, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, der Deutschen Radiophilharmonie und dem Mün-

chener Kammerorchester. Sie musiziert mit Künstlern wie Tabea Zimmermann, Thomas Zehetmair, Isabelle Faust und mit Sabine Meyer im Ensemble Collage. Eine besonders enge musikalische Partnerschaft verbindet sie mit Quirine Viersen und Antje Weithaas. Verschiedene Komponisten schrieben Werke, die sie zur Uraufführung brachte, so z.B. Wilfried Hiller, Jörg Widmann, Helmut Eder und Detlev Glanert. In wenigen Jahren entstanden mehr als 20 CD-Aufnahmen mit Solowerken, Kammermusik und Werken mit Orchester.

Silke Avenhaus lehrt als Honorarprofessorin an der Hochschule für Musik München und ist regelmäßig Dozentin bei der Villa Musica, einer Stiftung des Landes Rheinland-Pfalz und des SWR zur Förderung junger Musiker.

Weitere Informationen finden Sie auf www.silke-avenhaus.de

Johannes Brahms : Trio en mi bémol majeur opus 40 pour cor, violon et piano

« Un matin je marchais, et au moment où j'arrivais à cet endroit, le soleil se mit à briller entre le tronc des arbres ; l'idée du *Trio* me vint immédiatement à l'esprit avec son premier thème : sur des sommets boisés, entre les sapins. » C'est avec ces mots que Johannes Brahms (1833–1897), lors d'une promenade dans les environs de Lichtenthal dans la Forêt-Noire aurait montré à un ami l'endroit où l'inspiration lui vint pour le premier thème du *Trio en mi bémol majeur* opus 40 pour cor, violon et piano. Ce *Trio* est une œuvre particulière à plusieurs points de vue. Il s'agit de l'une des premières œuvres de musique de chambre recourant au cor en tant qu'instrument sérieux traité de la même manière que les autres instruments et qui le libère du rôle traditionnel auquel il est confiné : évoquer la chasse ou émettre des interjections dans les « pédales orchestrales » à des fins harmoniques ou sonores.

L'effectif est inhabituel à plusieurs points de vue puisque la combinaison du cor, du violon et du piano était jusqu'alors pratiquement inconnue. L'assomption que l'élément déclencheur de ce choix instrumental, bien plus qu'une contrainte, soit la quête d'une nouvelle combinaison sonore est probante : par sa nature, le cor déclenche des associations historiques avec la « nostalgie infinie et sans raison » (E.T.A. Hoffmann) et est associé à la forêt, à la solitude et à la mort, tous des sujets typiquement romantiques. Le *Trio* fut composé en mai 1865, trois mois après la mort de Christiane Brahms, la mère du compositeur. Cette disparition affecta grandement le compositeur et on peut voir dans cette œuvre en plusieurs endroits une évocation de sa mort, de l'*Adagio mesto* (« mélancolique ») jusqu'à l'emploi de thèmes folkloriques que sa mère lui jouait quand il était enfant, parfois sur le cor naturel. Le cor à pistons, plus précis et plus agile, avait été développé en 1814 par Heinrich Stölzel et était, au moment

de la conception du *Trio*, déjà établi depuis longtemps. Brahms prescrit cependant le cor naturel. Avec celui-ci, les caractéristiques des différentes tonalités sont manifestes grâce aux notes situées hors du registre naturel et produites par la main droite.

La création de l'œuvre eut lieu le 28 novembre 1865 à Zürich avec Brahms au piano, un violoniste nommé Hegar et un corniste nommé Gläss. Le *Trio* sera publié en 1866 par Fritz Simrock, l'éditeur et corniste qui exécutera la même année l'œuvre en compagnie de Brahms.

Avec la succession de mouvements lent-rapide-lent-rapide, Brahms s'oriente davantage vers la sonate d'église du début de l'époque baroque que vers la sonate classique à laquelle on se serait attendu. Le premier mouvement qui n'est même pas dans la forme sonate habituelle nous fait plutôt entendre une alternance de niveaux de deux champs thématiques qui ferait penser à une forme A-B-A développée. Cette forme souligne la simplicité du thème qui ouvre l'œuvre et qui, avec sa spécificité, ne permet pas à l'auditeur de déterminer s'il commence sur le temps ou à contre-temps. Cet effet fit écrire à Selmar Bagge dans la première critique de l'œuvre, publiée en 1867 dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* qu'il avait constaté, en plus de plusieurs autres détails, « une faiblesse clairement perceptible au niveau rythmique ».

Avec son ton enjoué, le scherzo établit un contraste prononcé avec les mouvements plus austères qui l'entourent avec ses successions de *staccatos* intégrés dans une harmonie dense et évoque les souvenirs agréables et joyeux associés à la mère du compositeur.

L'*Adagio mesto* est peut-être l'un des mouvements lents les plus intimes et les plus passionnés de toute l'œuvre de Brahms. Un chant simple, élégiaque mais néanmoins solennel expose une plainte funèbre à la douleur thématifiée et éphémère qui, en plus de l'indication « *mesto* » qui est souvent associé à

des sentiments lugubres est en mi bémol mineur, une tonalité appropriée aux circonstances. Le second thème fait une allusion au chant folklorique rhénan *Dort in den Weiden steht ein Haus* [Là-bas, parmi les saules, s'élève une maison] et constitue de plus l'idée principale du mouvement final : Christiane avait chanté cette mélodie à son fils alors qu'il était encore enfant. À la réexposition, le piano reprend l'introduction qu'il avait d'abord joué seul et est ici rejoint par le violon qui joue dans la nuance *pianissimo* « quasi niente » [presque rien] et joue, toujours en *decrescendo*, le second thème du mouvement. On comprendra facilement ici l'interprétation programmatique qui, à cet endroit, se concentre sur la mort de la mère.

Le quatrième mouvement expose son thème principal entendu lors du mouvement précédent mais dominé ici par des chaînes de croches. Ce mouvement débordant de joie avec des effets concertants inhabituels chez Brahms évoque la fin de la période de deuil chez le compositeur. Avec des motifs rythmiquement animés au cor, ce mouvement, plus que les autres, évoque la chasse.

© Ulrich Frefat 2011

Kalevi Aho : Solo X pour cor

L'un de mes grands projets a été de composer des concertos pour tous les instruments importants de l'orchestre symphonique romantique. Un autre projet, qui n'est pas encore terminé, est de composer une série de solos développés (environ dix minutes) pour différents instruments. Le projet de concertos a été terminé en juin 2011 avec la complétion de mon *Concerto pour cor* alors que *Solo X* pour cor solo, composé à la fin de décembre 2010, a servi de travail préparatoire pour le concerto par son exploration des caractéristiques du cor. Cette pièce a été composée expressément pour cet enregistrement.

La forme de *Solo X* est claire, progressive et croît d'une manière quasi dia-

lectique. La pièce commence par un passage à la rythmique acérée dominé par l'alternance de sons ouverts et bouchés. Il est suivi par une musique complètement différente, une antithèse, rapide et caractérisée par des notes répétées. La troisième section combine des éléments des deux premières ou plutôt, en fait une synthèse. La quatrième section, une autre antithèse, contient la musique la plus rapide de l'œuvre, dans un tempo *Presto* et, en guise de conclusion, on entend une synthèse de tout ce qui s'est passé auparavant.

Comme les autres œuvres de ma série de « solo », *Solo X* est une composition hautement virtuose qui cherche à la à être appropriée pour l'instrument et à mettre en avant-plan ses caractéristiques idiomatiques.

© *Kalevi Aho 2011*

György Ligeti : Trio pour violon, cor et piano

« [...] parce que le cor est l'instrument à vent par excellence pour produire facilement des harmoniques, jusqu'à la seizième. La trompette et le trombone le peuvent également mais le cor est un instrument beaucoup plus noble. [...] Dans le Trio, il s'agissait ensuite de la réalité tempérée du piano. » (Ligeti)

György Ligeti (1923–2006) eut à l'âge de trois ans une expérience marquante qui devait le sensibiliser dès son plus jeune âge pour le cor, sa gamme naturelle et son tempérament inégal. Il fut élevé par un oncle dans une région de l'est des Carpates où vivaient des bergers roumains qui jouaient d'une sorte de cor des Alpes. Ligeti put observer un berger qui plongeait d'abord son instrument dans l'eau pour l'humidifier avant de le prendre et de jouer des motifs basés sur les notes de la gamme naturelle.

Le cor à pistons est utilisé dans le *Trio pour violon, cor et piano* conformément à ses origines, c'est-à-dire un instrument produisant des hauteurs naturelles. Ligeti réclame les notes naturelles qui ne correspondent pas à la gamme

tempérée et qui sont le plus souvent évitées dans la littérature pour cet instrument et cherche ainsi à produire de nouveaux effets sonores.

En 1982, après une crise artistique qui dura plusieurs années, Ligeti revint au-devant de la scène d'une manière toute nouvelle avec son *Trio pour cor*. Il visait à faire succéder au chromatisme total une sorte de « diatonisme non-diatonique ». « J'ai décidé en 1982 de ne plus participer au jeu de cette < crise >. Bien entendu, je suis toujours – inconsciemment – quelque peu la mode et c'est ainsi que m'est venu, à moitié ironiquement, à moitié extrêmement sérieusement (le quatrième mouvement !) le trio pour violon, cor et piano conservateur et postmoderne dans lequel j'ai eu recours en tant que motif générateur et en tant qu'hommage à Brahms à une fausse citation de la *sonate < Les Adieux >* de Beethoven ».

Ligeti cause une surprise ici avec son approche ouverte face aux possibilités compositionnelles et revitalise ainsi sa sensibilité artistique ainsi que son imagination. On ressent presque la joie que Ligeti a pu ressentir lui-même alors qu'il repoussa presque sans effort les principes fondamentaux de l'avant-garde, les remplaça et provoqua une telle confusion – qu'il réclamait – alors qu'il se rapprochait lui-même de la tradition mais pour mieux s'en éloigner à nouveau et ainsi aliéner à nouveau l'auditeur.

Le *Trio* fut créé en 1982 à l'occasion des célébrations autour du cent-cinquantième anniversaire de Johannes Brahms. « Hommage à Brahms » de Ligeti doit être considéré comme une allusion au trio de Brahms conçu pour la même formation. L'œuvre en quatre mouvements a recours à des motifs thématiques concis et prend pour modèle des formes traditionnelles. L'usage modifié et adapté d'éléments conventionnels peut être considéré comme une prolongation de l'esthétique moderniste qui prend ses distances avec le postmodernisme et sa position esthétique libre et arbitraire.

Ligeti fit remarquer que « le schéma formel traditionnel des quatre mouvements est manifeste – et j’ai également recouru à ce schéma comme une sorte de rébellion contre les conventions établies. Ma protestation et ma < volonté de faire différent > ne s’alignèrent pas dans la direction des étiquettes de < nouvelle simplicité >, < minimalisme > ou < néo-expressionnisme > (le Trio est expressif mais pas expressionniste). Le *Trio* ne peut pas être placé dans un moule stylistique déjà prêt car il possède des angles et des faux-planchers qui l’empêchent de s’y insérer ».

La palette d’intonations hétérogènes du cor marque le *Trio* de son empreinte. Le clavier joue sur une gamme tempérée alors que de son côté, le violon dévie considérablement du tempérament égal, une conséquence de son accord en quintes juste ainsi que de son aspiration vers des intervalles comme celui de la tierce pure et non tempérée. Dans le contexte de la musique de chambre avec piano, le violon a tendance à naturellement correspondre à l’accord tempéré. Le résultat n’est cependant rien de plus qu’une approximation.

Ligeti affirme « dans mon Trio cependant, j’ai poussé les possibilités techniques à leur maximum, mais pas seulement au niveau de la virtuosité [...] C’est ainsi que l’on entend surtout des harmoniques non-tempérées, qui perturbent ensuite le jeu du violoniste. Elles sont voulues comme telles et font partie du jeu de tromperie de ce langage musical énigmatique. »

Le premier mouvement, comme le troisième, reprend la forme *lied* tripartite et commence par un motif classique qui servira de base à toute l’œuvre. Ces « quintes de cor » sont cependant utilisées de manière inhabituelle. Avec sa référence à la *sonate pour piano n° 26 « Les Adieux »* de Beethoven, Ligeti choisit un chemin descendant inhabituel et perturbe le motif par des changements dans sa structure intervallique. De plus, ce motif est exposé par le violon en doubles cordes créant ainsi une situation paradoxale où les quintes de cor surviennent sans quintes et sans cor.

Au cours des cinq premières mesures avant l'entrée du piano, l'ensemble des douze hauteurs est couvert de manière apparemment tonale. C'est ainsi que Ligeti présente un diatonisme non-diatonique, une harmonie «tonalement de guingois» qui semble en fait fondamentale. La mélodie oscille entre conformisme et réinterprétation, entre un déploiement clair et une déviation chromatique. Les accents sont également évités au niveau de la métrique.

Le second mouvement tripartite à l'allure de développement suscite des associations aux principes de la forme sonate ce qui alimenta les critiques au sujet du *Trio* et de son soi-disant néo-conservatisme intrinsèque. La caractéristique principale de ce mouvement est une sorte de folklore synthétique et imaginaire. Une métrique «asymétrique» est exposée et repose sur l'emploi d'éléments de la *samba* brésilienne et de la *rumba* cubaine et également sur les rythmes de danse *aksak* des Balkans.

Le recours à cette métrique et à des éléments ethniques en général ne doit pas être vu chez Ligeti comme un exotisme à la mode ou au folklore car il les adapte dans sa composition et les mélange à d'autres idées. L'ambiguïté énigmatique de Ligeti se manifeste dans la dépendance des habitudes d'écoute chez le consommateur qui, dans ce cas, choisit quelle composante culturelle, des Balkans ou afro-américaine, est mise en avant.

Le début du troisième mouvement est confié au violon et au piano qui jouent, à l'unisson, une sorte de marche. Cependant, dès que l'auditeur l'entend dans le rythme complexe et qu'il perçoit le caractère de la marche, un autre déplacement survient. Le violon commence d'abord par retarder d'une croche ce qui change fondamentalement le caractère de la musique et mène à une sérieuse irritation pour l'auditeur.

Comme Ligeti le fait observer, «le déphasage graduel développé par Steve Reich se superpose à l'aspect pseudo-beethovenien de la musique». Ce principe

compositionnel lui permet d'éviter de glisser, également dans ce mouvement, en terrain connu.

Le quatrième mouvement est un exemple exceptionnel qui montre la technique compositionnelle de Ligeti : le cadre de la passacaille est utilisé comme point de départ. Le modèle harmonique de cinq mesures sera en fait développé de manière organique et de plus en plus envahi au cours de déroulement du mouvement jusqu'à ce que qu'il disparaisse et que l'idée de la passacaille disparaisse complètement. Le modèle harmonique est fait d'un développement du thème des quintes de cor du premier mouvement qui traverse thématiquement l'œuvre avec, pour ainsi dire, ostension.

Que le geste d'un mouvement mélancolique décrive « la nostalgie pour un domicile qui n'existe plus » ainsi que se le demande Ligeti lui-même, une expression du doute face à sa crise du début des années quatre-vingt ou tout simplement le cri de désespoir manifeste face au projet de contourner le dogme de la nouvelle musique consistant à ne plus pouvoir écrire de mélodie avec une sorte de diatonisme non-diatonique est ici sans importance : Ligeti fait preuve d'une expressivité musicale comme jamais auparavant. Le niveau émotionnel qui ne peut être réduit à des catégories traditionnelles donne le ton au mouvement.

« Tous les niveaux et tous les éléments recouvrent cependant une réalité musicale totalement différente qui n'est pas identifiable. » (Ligeti).

© Ulrich Frefat 2011

Grâce à son extraordinaire virtuosité, **Marie-Luise Neunecker** est considérée comme l'une des cornistes les plus importantes de l'heure. Parallèlement à son activité de corniste solo de l'Orchestre symphonique de Bamberg et de l'Orchestre de la radio de Francfort de 1979 à 1989, elle a remporté de nombreux prix lors de concours internationaux. Elle est aujourd'hui active à travers le monde et se produit avec un extraordinaire succès dans les salles les plus réputées. En plus de ses succès en tant que soliste qu'elle a remportés aux côtés d'orchestres comme ceux de la radio de NDR et de SWR, le Gewandhaus de Leipzig et l'Orchestre philharmonique de Vienne, elle est également une chambriste recherchée. On peut l'entendre régulièrement en compagnie de Frank Peter Zimmermann, Christian Tetzlaff, Lars Vogt ainsi que du Quatuor Zehetmair. György Ligeti a composé pour Marie-Luise Neunecker son *Concerto pour cor*, « *Hamburgisches Konzert* » qui fut créé en 2001. Marie-Luise Neunecker se produit régulièrement dans le cadre des festivals les plus importants comme ceux de Salzbourg, de Schleswig Holstein, de Marlboro ainsi que celui des Festwochen de Vienne. Avec ses nombreux enregistrements qui lui ont valu des prix tels l'ECHO Klassik et le *Gramophone Award*, elle confirme non seulement son niveau exceptionnel et sa versatilité mais elle contribue également à une plus grande connaissance de la littérature pour cor de différentes époques. En 2011, Marie-Luise Neunecker était professeure à la Hochschule für Musik Hanns Eisler à Berlin.

La violoniste **Antje Weithaas** fait aujourd'hui partie des solistes et des chambristes les plus en demande de sa génération. Son répertoire étendu comprend en plus des grands concertos de Mozart, Beethoven et Schumann, les classiques modernes comme les concertos de Chostakovitch, Prokofiev, Hartmann et Ligeti ainsi que des œuvres rarement jouées comme les concertos de Korngold, de

Schoeck et de Gubaidulina. Elle s'est produite en compagnie d'ensembles réputés comme le Deutsches Symphonie Orchester de Berlin, l'Orchestre symphonique de Bamberg ainsi que les grands orchestres de la radio allemande et de nombreux orchestres de réputation internationale tels l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, l'Orchestre symphonique de San Francisco, l'Orchestre Philharmonia, l'Orchestre symphonique de la BBC et les meilleurs orchestres des Pays Bas, de Scandinavie et d'Asie. Parmi ses partenaires au pupitre, on compte Vladimir Ashkenazy, Sir Neville Marriner, Marc Albrecht, Yakov Kreizberg, Sakari Oramo et Carlos Kalmar. La musique de chambre occupe une place centrale chez Antje Weithaas qui joue en compagnie d'artistes tels Lars Vogt, Christian Tetzlaff et Sharon Kam. En 2002, elle a fondé en compagnie de Tabea Zimmermann, Daniel Sepec et Jean-Guilhen Queyras le Quatuor Arcanto. Elle est professeure à la Hochschule für Musik Hanns Eisler depuis 2004. Depuis 2009, Antje Weithaas est également directrice artistique de la Camerata de Berne.

La pianiste **Silke Avenhaus** s'est produite à travers l'Europe, les États-Unis et l'Asie du sud-est aussi bien en tant que soliste que chambriste, un domaine dans lequel elle est particulièrement appréciée. Elle a joué dans des salles telles le Wigmore Hall de Londres, le Concertgebouw d'Amsterdam, la Salle Gaveau à Paris, la Brahms-Saal du Musikverein de Vienne, aux Philharmonies de Cologne, Munich et Berlin ainsi qu'au Carnegie Hall de New York. Elle a également été invitée à se produire dans le cadre de festivals comme celui des Festwochen de Berlin et Salzbourg ainsi qu'à ceux de Marlboro, Rheingau, Lucerne et Schleswig Holstein et dans le cadre du Beethovenfest de Bonn.

Silke Avenhaus s'est produite en compagnie de l'Orchestre symphonique NDR de Hambourg, de l'Orchestre symphonique de la radio de Berlin, du

Deutsche Radiophilharmonie et du Kammerorchester de Munich. Elle joue en compagnie de musiciens tels Tabea Zimmermann, Thomas Zehetmair, Isabelle Faust et Sabine Meyer au sein de l'ensemble Collage. Une collaboration artistique étroite l'unit à Quirine Viersen et Antje Weithaas. Différents compositeurs, notamment Wilfried Hiller, Jörg Widmann, Helmut Eder et Detlev Glanert, ont composés des œuvres à son intention. En quelques années, elle a réalisé plus d'une vingtaine d'enregistrements qui présentent des œuvres pour piano seul, de la musique de chambre et des œuvres avec orchestre. Silke Avenhaus est professeure honoraire à la Hochschule für Musik de Munich et est régulièrement invitée à la Villa Musica, une fondation du Land de Rhénanie-Pflaz et à la SWR au soutien des jeunes musiciens.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.silke-avenhaus.de

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

INSTRUMENTARIUM

Horn: Gebr. Alexander, Model 103

Violin: Peter Greiner, 2001. Bow: Lamy

Grand Piano: Steinway D

RECORDING DATA

Recording: July 2010 at Studio Gärtnerstraße, Berlin, Germany (Brahms, Ligeti);
July 2011 at Österåker Church, Sweden (Aho)
Producer and sound engineer: Ingo Petry
Piano technicians: Martin Jerabek, Serge Poulain

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
Original format: 88.2kHz / 24-bit

Post-production: Editing: Bastian Schick
Mixing: Ingo Petry

Executive producers: Robert Suff (BIS); Stefan Lang (Deutschlandradio)

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Ulrich Frefat 2011 & © Kalevi Aho 2011
Translations: Andrew Barnett (English); Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover illustration: Angelika Weberstedt www.weberstedt.de
Photograph of Marie-Luise Neunecker: © Andreas Knapp
Photograph of Antje Weithaas: © Marco Borggreve
Photograph of Silke Avenhaus: © Susie Knoll
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, 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

BIS-SACD-1859 © & © 2011, Deutschlandradio / BIS Records AB, Åkersberga.



Marie-Luise Neunecker · Antje Weitbaas
Silke Avenhaus