



DDD

8.555777

György
LIGETI

Etudes
Books I and II (1-14a)

Idil Biret, Piano



György Ligeti (b. 1923)

Etudes, Books I and II

As György Ligeti himself describes it, the impetus for "... composing highly virtuosic piano études ... was, above all, my own inadequate piano technique". Solo piano music is prominent in his output prior to his 'escape' to the West in 1956, notably the *Musica ricercata* cycle completed in 1953, but little emerged during his involvement with the European avant-garde over the next two decades. At the end of the 1970s and the beginning of the 1980s, Ligeti rethought all aspects of his composing idiom, resulting in music which might be described as 'post-tonal' in its creative and unprejudiced approach to the 'Classical' tradition. Among the first fruits of this reassessment was Book I of the piano *Etudes*, comprising six pieces and completed in 1985. A second book of eight pieces was composed between 1988 and 1994, while a third book was started in 1995.

Numerous influences are at work on these *Etudes*. The étude cycles of Chopin and Debussy, each vital to the evolution of the piano and its literature, are an inevitable presence, as are the keyboard techniques of Scarlatti and Schumann. Yet the rôle of sub-Saharan African culture is crucial in the often complex rhythmic polyphony that motivates Ligeti's *Etudes*; indeed, polyrhythms and shifting pulses are essential to the sound and feel of the music at all times. Geometric patterns, especially the self-repetition of 'fractals', were a vital stimulus, as were the rhythmic and metric innovations of the maverick American composer Conlon Nanarrow (1912-1997) and the pianism of such jazz 'greats' as Thelonious Monk and Bill Evans. Yet there is no sense of eclecticism in the music itself: to quote the composer again, "... it is neither 'avant-garde' nor 'traditional', neither tonal nor atonal. ... These are ... études in the pianistic and compositional sense. They proceed from a very simple core idea, and lead from simplicity to great complexity: they behave like growing organisms".

The *Etudes* can be played complete, in Books, as a

selection, or individually. Brief notes on each of the first fifteen follow below:

I. Désordre (*Molto vivace, vigoroso, molto ritmico*): a fast-flowing study in polyrhythmic velocity, moving upwards and almost off the top of the keyboard.

II. Cordes à vide (*Andantino con moto, molto tenero*): chords of a Satie-esque simplicity become more complex as the prevailing rhythm gradually folds in on itself.

III. Touches bloquées (*Presto possibile, sempre molto ritmico*): two main rhythmic patterns interlock with distinctly - and distinctively! - Bartókian results.

IV. Fanfares (*Vivacissimo molto ritmico, con allegria e slancio*): another polyrhythmic study, in which the melody and its accompaniment frequently 'exchange' rôles.

V. Arc-en-ciel (*Andante molto rubato, con eleganza, with swing*): the most Debussy-ian study, rising and falling in arcs which aptly evoke the rainbow of the title.

VI. Automne à Varsovie (*Presto cantabile, molto ritmico e flessibile*): the most descriptive study, involving continuous transformation of the initial descending idea, and mirroring the first study by finishing at the bottom of the keyboard.

VII. Galamb borong (*Vivacissimo luminoso, legato possibile*): subtly shifting rhythmic patterns evoke the sound of the Balinese gamelan - hence the 'nonsense Balinese' of the title.

VIII. Fém (*Vivace risoluto, con vigore*): from the Hungarian for 'metal', a tensile study in rhythmic continuity, with an unexpectedly poetic coda in which the underlying harmonic pattern is laid bare.

IX. Vertige (*Prestissimo sempre molto legato, sehr gleichmässig*): the harmonic and spatial distance between the two hands is one of suitably 'sheer' proportions.

X. Der Zaublerlehrling (*Prestissimo, staccatissimo*,

leggerissimo): the sorcerer's apprentice, a lightly-tripping melodic line kept in perpetual rhythmic motion.

XI. En suspens (*Andante con moto, "avec l'élégance du swing"*): in contrast, an ethereal web of harmony constantly on the verge of a tonal-sounding resolution.

XII. Entrelacs (*Vivacissimo molto ritmico, sempre legato, con delicatezza*): a gentle criss-crossing of rhythmic patterns, increasing in dynamics as it traverses the keyboard from right to left.

XIII. L'escalier du diable (*Presto legato ma leggero*): the Devil's Ladder, the longest of the studies to date, a driving toccata which zig-zags its way across the keyboard, with more than a touch of Lisztian diablerie at the centre.

XIV. Coloana infinită (*Presto possibile, tempestoso con fuoco*): inspired by a tall, columnar sculpture by

Constantin Brancusi, harmony and rhythm are fused in this dense column of sound, as it powers beyond the top of the keyboard.

XIVa. Coloana fara sfârșit (*Presto possibile, tempestoso con fuoco*): so absorbed was Ligeti by the rhythmic complexity possible with Nancarrow's 'player piano' that he arranged several of the *Etudes* for the instrument. *Etude XIVa* is different in having been conceived directly for player piano - in the composer's words: "... since the desired *Presto* of this version is more likely to be realised on a mechanical piano ...". In this recording Idil Biret gives her personal interpretation, as she explains below, laying bare the rhythmic and metrical subtleties of the piece.

Richard Whitehouse

Interpreting the Ligeti Etudes:

Musical markings and timing indications

György Ligeti has given very precise timing indications for all the *Etudes*, together with the musical markings. For example, the timing indication for *Etude XII* is 2.56 minutes and *Etude XIVa* is 1.41 minutes. After consideration, I have decided to follow the musical markings rather than the strict timing indications of these works.

Composers' metronomic marks and timing indications have always been problematic for interpreters. Composers hear inwardly the work they are creating, sometimes setting very fast tempos which are not always tested on the instrument. The performer who wants to deliver all the nuances, all the accents

and play the work as close as possible to the composer's requirements often faces the dilemma of whether to play according to the work's musical markings or follow the timing indications. The latter choice may result in omitting some important musical signs, which become practically impossible to render at high speed. My preference, where necessary, has been for the musical markings. Ligeti himself seems to point in this direction when he writes in the notes to *Etude No.7* that, "the time signature acts only as a guideline".

Idil Biret

Idil Biret



Born in Ankara, Idil Biret started to play the piano at the age of three and later studied at the Paris Conservatoire under the guidance of Nadia Boulanger, graduating at the age of fifteen with three first prizes. She was a pupil of Alfred Cortot and a lifelong disciple of Wilhelm Kempff. She embarked on her career as a soloist at the age of sixteen appearing with major orchestras in the principal music centres of the world in collaboration with conductors of the greatest distinction. To many major festival appearances may be added membership of juries for international competitions including the Van Cliburn, Queen Elisabeth of the Belgians and Busoni competitions. She has received the Lili Boulanger Memorial Award in Boston, the Harriet Cohen / Dinu Lipatti Gold Medal in London, the Polish Artistic Merit Award, the Adelaide Ristori Prize in Italy, the French Chevalier de l'Ordre National du Mérite and the State Artist distinction in Turkey. Her more than seventy records since the 1960s include the first recordings of Liszt's transcriptions of the nine symphonies of Beethoven and the *Symphonie Fantastique* of Berlioz, and for Naxos the complete piano works of Brahms, Chopin, Rachmaninov, the three *Sonatas* of Boulez, the *Etudes* of Ligeti and the complete *Firebird* piano transcription by Stravinsky, with a Marco Polo disc of the piano compositions and transcriptions of her mentor Wilhelm Kempff. Her Chopin recordings have received a Grand Prix du Disque Frédéric Chopin award in Poland and the Boulez recording the Golden Diapason of the year award in France.

György Ligeti (geb. 1923)

Etüden, Band I und II

Nach György Ligetis eigener Aussage entstand der Impetus „... diese hochvirtuosen Klavieretüden zu komponieren ... vor allem wegen meiner inadäquaten Klaviertechnik“. Musik für Soloklavier stand vor seiner Emigration in den Westen im Jahre 1956 im Vordergrund seines Schaffens, vor allem der 1953 vollendete Zyklus *Musica ricercata*, aber nur wenige Stücke erschienen in der Zeit seiner Beschäftigung mit der europäischen Avantgarde während der beiden folgenden Jahrzehnte. Ende der 1970er Jahre und zu Beginn der 80er Jahre überdachte Ligeti alle Aspekte seines musikalischen Idioms, und das Ergebnis war eine Musik, welche man in ihrer kreativen und unreingekommenen Hinwendung zur ‚klassischen‘ Tradition als ‚posttonal‘ bezeichnen könnte. Erste Früchte dieser Neubesinnung zeitigte der 1985 vollendete, sechs Stücke umfassende erste Band der Klavier-*Etüden*. Der aus acht Stücken bestehende zweite Band entstand zwischen 1988 und 1994, und die Arbeit am dritten Band begann Ligeti 1995.

Zahlreiche Einflüsse lassen sich in den *Etüden* nachweisen. Vor allem sind sie eine Reverenz an die Etüdenwerke von Chopin und Debussy; hinzu kommen Stilcharakteristika von pianistisch denkenden Komponisten wie Scarlatti und Schumann. Von zentraler Bedeutung ist zudem der Einfluss der subsaharischen Kultur in der häufig komplexen polyrhythmischen Vielfalt, die Ligetis *Etüden* kennzeichnet. Polyrhythmik und sich überlagernde Raster sind wesentliche Bestandteile seiner Musik. Geometrische Muster, insbesondere additive Impulsfolgen, lieferten kompositorische Ideen, ebenso wie die rhythmischen und metrischen Neuerungen des amerikanischen Komponisten Conlon Nancarrow (1912-1997) und die Pianistik solcher Jazz-Größen wie Thelonious Monk und Bill Evans. Und doch vermittelt Ligetis Musik nie ein Gefühl von Eklektizismus. Sie ist in seinen eigenen Worten „... weder ‚avantgardistisch‘ noch ‚traditionell‘, weder ‚tonal‘ noch ‚atonal‘ ... Es sind Etüden im pianistischen und kompositorischen

Sinne. Sie entwickeln sich aus einer einfachen Grundidee und führen von Schlichtheit zu großer Komplexität: sie verhalten sich wie wachsende Organismen“.

Die Etüden können als Ganzes, bandweise, als Auswahl oder einzeln gespielt werden. Die folgenden Anmerkungen sind Kurzbeschreibungen der ersten fünfzehn Stücke.

I. Désordre (*Molto vivace, vigoroso, molto ritmico*): eine Studie in polyrhythmischer Schnelligkeit, die in ihrem Aufwärtsdrall fast über die Tastatur hinausschießt.

II. Cordes à vide (*Andantino con moto, molto tenero*): Akkorde von Satie-ähnlicher Einfachheit werden in dem Maße komplexer, wie der vorherrschende Rhythmus sich allmählich selbst wiederholt.

III. Touches bloquées (*Presto possibile, sempre molto ritmico*): zwei rhythmische Hauptstränge (wobei einer aus stumm niedergedrückten Tasten besteht) liefern in ihrer Verzahnung ein Resultat, das an Bartók erinnert und doch unverwechselbar ist.

IV. Fanfares (*Vivacissimo molto ritmico, con allegria e slancio*): eine weitere polyrhythmische Studie, in der die Melodie und ihre Begleitung mehrfach die Rollen ‚tauschen‘.

V. Arc-en-ciel (*Andante molto rubato, con eleganza, with swing*): die Debussy-ähnlichste Etüde: eine auf- und absteigende, den Regenbogen des Titels nachzeichnende Wölbung.

VI. Autonne à Varsovie (*Presto cantabile, molto ritmico e flessibile*): die deskriptivste Etüde, mit kontinuierlicher Transformation der ursprünglichen aufsteigenden Idee; mit ihrem Schluss im tiefsten Register ein Spiegelbild der ersten Etüde.

VII. Galamb orong (*Vivacissimo luminoso, legato possibile*): Subtil sich ändernde rhythmische Muster evozieren den Klang indonesischer Gamelan-Musik. Der Titel ist ‚Nonsense-Balinesisch‘.

VIII. Fém (*Vivace risoluto, con vigore*): ‚fém‘ ist

ungarisch für ‚Metall‘ – eine Studie in rhythmisch elastischer Kontinuität; in der unerwartet poetischen Coda wird das zugrunde liegende rhythmische Muster offen gelegt.

IX. Vertige (*Prestissimo sempre molto legato, sehr gleichmäßig*): Der Unterschied in Harmonie und Abstand zwischen beiden Händen ist in der Tat ‚schwindelerregend‘.

X. Der Zauberlehrling (*Prestissimo, staccatissimo, leggerissimo*): eine leichtfüßige melodische Linie in konstanter rhythmischer Bewegung.

XI. En suspens (*Andante con moto, „avec l'élégance du swing“*): als Kontrast zu Nr. X ein ätherisches Geflecht von Harmonien, das sich fortwährend am Rande einer tonal klingenden Auflösung bewegt.

XII. Entrelacs (*Vivacissimo molto ritmico, sempre legato, con delicatezza*): ein sanftes Kreuz und Quer rhythmischer Muster, deren Dynamik sich beim Gleiten der Hände von rechts nach links über die Tastatur steigert.

XIII. L'escalier du diable (*Presto legato ma leggiero*):

die Teufelsleiter; die bisher längste Etüde, eine vorwärts drängende Toccata, die die Tastatur im Zickzacklauf überquert, wobei der Mittelteil mehr als nur einen Hauch lisztischer Teufelskunst enthält.

XIV. Coloana infinită (*Presto possibile, tempestoso con fuoco*): inspiriert von einer hohen Säulenskulptur von Costantin Brancusi, sind Harmonie und Rhythmus in dieser dichten Klangsäule miteinander verschmolzen, während sie mit feurig-wilder Kraft und Schnelligkeit über das obere Ende der Tastatur hinausschießt.

XIVa. Coloana fara sfârșit (*Presto possibile, tempestoso con fuoco*): Ligeti war so fasziniert von den rhythmischen Möglichkeiten von Nancarrow's ‚player piano‘, dass er einige seiner Etüden für dieses mechanische Instrument arrangierte. Die Etüde Nr. XIVa bildet insofern eine Ausnahme, als sie direkt für das ‚player piano‘ komponiert wurde, „...da das gewünschte Presto dieser Fassung sich eher auf einem mechanischen Instrument realisieren lässt“ (Ligeti).

Richard Whitehouse

Zur Interpretation von Ligeti's Etüden:

Vortragsbezeichnungen und Angaben zur Spieldauer

György Ligeti hat alle Etüden mit sehr detaillierten Vortragsbezeichnungen und präzisen Angaben zur Spieldauer versehen. So gibt er z.B. für die Etüde XII eine Spieldauer von 2:56 Minuten und für Nr. XIVa von 1:41 Minuten. an. Nach reiflicher Überlegung habe ich mich dafür entschieden, den Vortragsbezeichnungen und nicht den strikten Zeitangaben zu folgen.

Metronomangaben und Tempobezeichnungen von Komponisten sind für den Interpreten schon immer problematisch gewesen. Komponisten hören die Werke, die sie schreiben, gewissermaßen von innen und notieren manchmal Tempi, die sie nicht immer am Instrument selbst getestet haben. Der Interpret, der alle Nuancen und Akzente herausarbeiten und ein Werk so

übereinstimmend wie möglich mit den Anforderungen des Komponisten spielen möchte, steht oft vor dem Dilemma, ob er sich nach der Vortragsbezeichnung oder nach der Metronomangabe richten soll. In letzterem Fall besteht die Gefahr, über wichtige musikalische Merkmale hinwegzuspähen, da es unmöglich ist, sie im geforderten Tempo zu realisieren. Wo es mir nötig erschien, habe ich mich daher für das Befolgen der Vortragsanweisungen entschieden. Ligeti scheint selbst in diese Richtung zu tendieren, wenn er etwa in Etüde VII anmerkt, dass die Tempoidindikation nur als Anhaltspunkt zu verstehen ist.

Idil Biret

Deutsche Fassungen: Bernd Delfs

György Ligeti (né en 1923)

Études, Livres I et II

Ainsi que le décrit lui-même György Ligeti, l'envie de « ... composer des études pour piano extrêmement virtuoses ... m'est surtout venue à cause de ma propre technique pianistique qui laissait tant à désirer ». La musique pour piano soliste occupe une place importante de son œuvre antérieure à son « évasion » à l'Ouest en 1956, notamment son cycle de *Musica ricercata* achevé en 1953, mais il en composa peu alors qu'il était associé à l'avant-garde européenne au cours des vingt années qui suivirent. A la fin des années 1970 et au début des années 1980, Ligeti repensa tous les aspects de son langage de compositeur, avec pour résultat des pages pouvant être décrites comme « post-tonales » dans leur approche créative et dénuée de préjugés de la tradition « classique ». Au nombre des premiers fruits de cette réévaluation figure le Livre I des *Études* pour piano, comprenant six morceaux et achevé en 1985. Un deuxième livre de huit morceaux fut composé entre 1988 et 1994, tandis qu'un troisième livre fut commencé en 1995.

On dénote de nombreuses influences dans ces *Études*. Les cycles d'études de Chopin et de Debussy, chacun d'eux essentiel à l'évolution du piano et de sa littérature, constituent une présence inévitable, tout comme les techniques de clavier de Scarlatti et de Schumann. Pourtant le rôle de la culture sub-saharienne africaine est crucial dans la polyphonie rythmique souvent complexe qui motive les *Études* de Ligeti ; de fait, les poly-rythmes et les pulsations changeantes sont à tout moment essentiels à la sonorité et au caractère de cette musique. Les schémas géométriques, et notamment la répétition de « fractales », étaient un stimulus primordial, tout comme les innovations rythmiques et métriques du compositeur américain indépendant Conlon Nancarrow (1912-1997) et le jeu de grands noms du jazz tels que Thelonious Monk et Bill Evans. Pourtant, la musique elle-même ne donne aucune impression d'éclectisme : pour citer à nouveau le compositeur, « ...elle n'est ni avant-gardiste ni traditionnelle, ni tonale ni atonale. ... Il s'agit ...

d'études au sens pianistique et du point de vue de leur composition. Elles partent d'une idée de départ très simple, et mènent de la simplicité à une grande complexité : elles se comportent comme des organismes en pleine croissance ».

Les *Études* peuvent être jouées dans leur intégralité, par Livres, en sélection, ou individuellement. Voici de brèves indications concernant les quinze premières :

I. Désordre (*Molto vivace, vigoroso, molto ritmico*) : il s'agit d'une étude rapide en vélocité poly-rythmique, progressant vers les aigus et dépassant presque le bout du clavier.

II. Cordes à vide (*Andantino con moto, molto tenero*) : des accords d'une simplicité digne de Satie deviennent plus complexes alors que le rythme principal se replie peu à peu sur lui-même.

III. Touches bloquées (*Presto possibile, sempre molto ritmico*) : deux schémas rythmiques principaux s'entrelacent, avec des résultats distinctement bartókien.

IV. Fanfares (*Vivacissimo molto ritmico, con allegria e slancio*) : nouvelle étude poly-rythmique dans laquelle la mélodie et son accompagnement « échangent » fréquemment leurs rôles.

V. Arc-en-ciel (*Andante molto rubato, con eleganza, with swing*) : c'est l'étude qui rappelle le plus Debussy ; elle s'élève et retombe en arcs évoquant pertinemment son titre.

VI. Automne à Varsovie (*Presto cantabile, molto ritmico e flessibile*) : c'est la plus descriptive de ces études, contenant une transformation continue de l'idée descendante de départ ; image inversée de la première étude, celle-ci s'achève au tout début du clavier.

VII. Galamb borong (*Vivacissimo luminoso, legato possibile*) : des schémas rythmiques aux changements subtils évoquent le son du gamelan balinais – d'où le « balinais absurde » du titre.

VIII. Fém (*Vivace risoluto, con vigore*) : du mot hongrois signifiant « métal », voici une étude élastique

en continuité rythmique, avec une coda d'une poésie inattendue dont le schéma harmonique sous-jacent est mis à nu.

IX. Vertige (*Prestissimo sempre molto legato, sehr gleichmässig*) : la distance harmonique et spatiale entre les deux mains présente des proportions d'une « pureté » appréciée.

X. Der Zauberlehrling (*Prestissimo, staccatissimo, leggierrissimo*) : l'apprenti sorcier, une ligne mélodique légèrement sautillante dont le mouvement rythmique perpétuel est maintenu avec constance.

XI. En suspens (*Andante con moto, "avec l'élégance du swing"*) : en contraste avec l'étude précédente, voici une toile harmonique éthérée constamment sur le point de trouver une résolution tonale.

XII. Entrelacs (*Vivacissimo molto ritmico, sempre legato, con delicatezza*) : comme l'indique son titre, il s'agit d'un entrelacs de schémas rythmiques dont les dynamiques augmentent tandis qu'elles traversent le clavier de droite à gauche.

XIII. L'escalier du diable (*Presto legato ma leggiero*) : c'est la plus longue des études à ce jour, une toccata implacable qui zigzague d'un côté à l'autre du

clavier avec au centre plus d'une touche diabolique à la Liszt.

XIV. Coloana infinită (*Presto possibile, tempestoso con fuoco*) : c'est une étude inspirée par une sculpture en colonne de Constantin Brancusi, l'harmonie et le rythme se fondant dans cette dense colonne sonore qui se propulse au-delà de l'extrémité aiguë du clavier.

XIVa. Coloana fara sfârșit (*Presto possibile, tempestoso con fuoco*) : Ligeti était si absorbé par la complexité rythmique rendue possible par le piano mécanique de Nancarrow qu'il arrangea plusieurs de ses *Etudes* pour cet instrument. L'*Etude XIVa* est différente du fait qu'elle a été conçue directement pour piano mécanique – pour citer le compositeur : « ...comme le *Presto* idéal de cette version est plus susceptible d'être réalisé sur piano mécanique... ». Dans cet enregistrement, Idil Biret en donne son interprétation personnelle, ainsi qu'elle l'explique ci-dessous, mettant à nu les subtilités rythmiques et métriques de ce morceau.

Richard Whitehouse

L'interprétation des *Etudes* de Ligeti : Indications musicales et minutages

En plus de ses indications musicales, György Ligeti a donné des minutages très précis. Par exemple, le minutage de l'*Etude XII* est de 2'56'' et celui de l'*Etude XIVa* est de 1'41''. Après mûre réflexion, j'ai décidé de suivre les indications musicales plutôt que les stricts minutages de ces morceaux.

Les indications de métronome et les minutages des compositeurs ont toujours été problématiques pour les interprètes. Les compositeurs entendent intérieurement l'œuvre qu'ils créent, fixant parfois des tempos rapides qui ne sont pas toujours testés sur l'instrument. L'interprète qui souhaite donner toutes les nuances, tous les accents et jouer l'œuvre en se montrant aussi fidèle que possible aux demandes du compositeur, se

trouve souvent confronté au dilemme de savoir s'il doit jouer selon les indications musicales du morceau ou s'il doit obéir aux minutages. Le fait de privilégier ces derniers peut lui faire omettre certaines indications musicales importantes, qui deviennent pratiquement impossible à rendre à grande vitesse. Lorsqu'il le fallait, j'ai donné la préférence aux indications musicales. Ligeti lui-même semble tendre dans cette direction quand il écrit dans ses notes sur l'*Etude n° 7* que « le minutage sert uniquement de point de repère ».

Idil Biret

Versions françaises : David Ylla-Somers




8.555777

 Playing Time
53:42

 © & © 2003 HNH International Ltd.
Booklet notes in English • Kommentar auf Deutsch
Notice en Français
Made in E.C.

www.naxos.com

NAXOS

LIGETI: Etudes, Books I and II

8.555777

In György Ligeti's own words "... composing highly virtuosic piano études ... was, above all, my own inadequate piano technique". Such is the complexity of these *Etude* scores many were deemed impossible to play and were originally conceived for the mechanical piano only. In this groundbreaking recording Idil Biret gives her personal interpretation, laying bare the rhythmic and metrical subtleties of *Etude XIVa* for the first time. Numerous influences are at work in these *Etudes*. The étude cycles of Chopin and Debussy, each vital to the evolution of the piano and its literature, are an inevitable presence, as are the keyboard techniques of Scarlatti and Schumann. Yet these traditional influences are combined with African poly-rhythms and American jazz to produce Ligeti's own unique musical voice.

György LIGETI

(b. 1923)

Book I	23:27	Book II	30:15
1 I - Désordre	2:51	7 VII - Galamb Borong	3:24
2 II - Cordes à vide	4:36	8 VIII - Fém	3:40
3 III - Touches bloquées	2:34	9 IX - Vertige	3:55
4 IV - Fanfares	4:08	10 X - Der Zauberlehrling	2:12
5 V - Arc-en-ciel	3:38	11 XI - En suspens	2:48
6 VI - Automne à Varsovie	5:39	12 XII - Entrelacs	3:15
		13 XII - L'escalier du diable	6:51
		14 XIV - Coloana infinită	2:00
		15 XIVa - Coloana fara sfârșit	2:11

Idil Biret, Piano

Recorded 17th - 18th February, 5th - 7th May and 14th -15th June, 2001
in the Clara-Wieck-Auditorium, Sandhausen
Producer & Engineer: Teije van Geest • Booklet Notes: Richard Whitehouse
Cover Image: *The Concert - 1955 (detail)* by Nicolas de Staël

8.555777

LIGETI: Etudes, Books I and II

NAXOS