

A high-contrast, black and white close-up photograph of a horse's head in profile, facing right. The horse is wearing a dark halter with a metal ring at the bottom. The background is bright and out of focus.

GYÖRGY KURTÁG
KAFKA FRAGMENTS

CAROLINE MELZER soprano
NURIT STARK violin

KURTÁG, GYÖRGY (b.1926)

KAFKA-FRAGMENTE (Editio Musica Budapest)

for soprano and violin, Op. 24 (1985–87)

1. TEIL

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | 1. Die Guten gehn im gleichen Schritt ... | 1'04 |
| 2 | 2. Wie ein Weg im Herbst | 0'36 |
| 3 | 3. Verstecke | 0'26 |
| 4 | 4. Ruhelos | 0'22 |
| 5 | 5. Berceuse I | 1'01 |
| 6 | 6. Nimmermehr (<i>Excommunicatio</i>) | 1'18 |
| 7 | 7. „Wenn er mich immer fragt“ | 0'23 |
| 8 | 8. Es zupfte mich jemand am Kleid | 0'13 |
| 9 | 9. Die Weißnäherinnen | 0'21 |
| 10 | 10. Szene am Bahnhof | 0'17 |
| 11 | 11. Sonntag, den 19. Juli 1910 (Berceuse II) (<i>Hommage à Jeney</i>) | 1'10 |
| 12 | 12. Meine Ohrmuschel ... | 0'15 |
| 13 | 13. Einmal brach ich mir das Bein (<i>Chassidischer Tanz</i>) | 0'37 |
| 14 | 14. Umpanzert | 0'23 |
| 15 | 15. Zwei Spazierstöcke (<i>Authentisch-plagal</i>) | 0'46 |
| 16 | 16. Keine Rückkehr | 1'04 |
| 17 | 17. Stolz (1910/15. November, Zehn Uhr) | 0'43 |
| 18 | 18. Träumend hing die Blume (<i>Hommage à Schumann</i>) | 2'21 |
| 19 | 19. Nichts dergleichen | 1'10 |

2. TEIL

- | | | |
|----|---|------|
| 20 | 1. DER WAHRE WEG (<i>Hommage-message à Pierre Boulez</i>) | 7'22 |
|----|---|------|

3. TEIL

21	1. Haben? Sein?	0'43
22	2. Der Coitus als Bestrafung (<i>Canticulum Mariae Magdaleneae</i>)	0'29
23	3. Meine Festung	0'52
24	4. Schmutzig bin ich, Milena ...	1'50
25	5. Elendes Leben (Double)	0'17
26	6. Der begrenzte Kreis	0'33
27	7. Ziel, Weg, Zögern	0'43
28	8. So fest	0'52
29	9. Verstecke (Double)	1'26
30	10. Penetrant jüdisch	0'20
31	11. Staunend sahen wir das grosse Pferd	1'59
32	12. Szene in der Elektrischen (1910: „ <i>Ich bat im Traum die Tänzerin Eduardowa, sie möchte doch den Csárdás noch einmal tanzen ...</i> “)	3'56

4. TEIL

33	1. Zu spät (22. Oktober 1913)	3'44
34	2. Eine lange Geschichte	1'03
35	3. In memoriam Robert Klein	0'41
36	4. Aus einem alten Notizbuch	1'19
37	5. Leoparden	2'13
38	6. In memoriam Joannis Pilinszky	2'46
39	7. Wiederum, wiederum	1'42
40	8. Es blendete uns die Mondnacht... (... <i>a porban kúszó kígyó-páros: Márta, meg én</i>)	6'11

TT: 58'08

CAROLINE MELZER *soprano* · NURIT STARK *violin*

From K to K

The cycle of *Kafka-Fragmente* is the longest of the many vocal cycles by György Kurtág. It is based on prose texts from Franz Kafka's diaries and from posthumously published letters and stories. The work was begun in 1985 without a preconceived plan, completed in 1987, and premièred that same year at Witten by Adrienne Csengery and András Keller; it is dedicated to Marianne Stein, who helped the composer to a new self-awareness in the late 1950s. The texts, which range from quick jottings to sketches for stories, permit a large variety of musical settings. For the most part they possess a philosophical dimension that touches on Kafka's existential questioning, which the composer has made his own. The work consists of forty songs organized into four parts of unequal length, although it is not possible to discern any specific purpose behind the order, which was decided after many hesitations and attempts. The second part comprises just one song (albeit the longest of them) and represents a decisive moment in the piece after the hysterical, furious song that concludes Part I. The last part, characterized by feelings of failure and melancholy, is in the manner of a swansong (it begins with the words 'Too late'). As in the Lieder cycles of Schubert and Schumann, the nature of the work is that of movement rather than of architecture; the journey of a man who questions and seeks to find himself, of a life that reflects upon itself.

The various pieces are, as the name 'fragments' implies, often extremely brief but, within these miniature spaces, expressivity – as if through a process of crystallization – is pushed to its utmost limits. The spirit of Kurtág's music is symbolized by Kafka's aphorism: 'From a certain point on, there is no going back. That is the point to reach.' (I, 16).

In the same way that Kafka tries his utmost to decipher the undecipherable, Kurtág aims to express that which is hidden in the most remote areas of sensibility, which he approaches only tentatively. His music, in amplifying the sense of the words,

stresses the impossibility of grasping the ultimate meaning. Thus it turns back on itself, placing a negative stamp on each expression: what is grasped is at once refuted, the musical idea revealing that which undermines it. At the same time, each of the pieces is based on an objective structure: the extremely meticulous work of composition leaves nothing to chance. It is based on a strict and at the same time expressive organization of intervals, by means of which the composer maintains semantic density within the chromatic whole. The interval of a fifth is omnipresent in the violin part, in its purest form, mixed with other intervals or, indeed, concealed; it is contrasted with grating seconds and with fourths – perfect and augmented – that derive from Bartók. These intervals, however, are often disjointed; the wide leaps create strong expressive tension.

Great virtuosity is demanded from the voice and violin, which are treated with constantly fresh imagination. Their relationship ranges from complicity, by way of imitations, echos and stylistic unity, to dissociation, distance and conflict. It also contains a theatrical element, based on the importance of gesture and the physicality of the sounds. Each fragment, like a miniature scene, is based on a dramaturgical construction. Kurtág's ability to let us experience a wide range of situations and emotions within an extremely small space of time transforms the story into a vision of dreamlike intensity, where the real becomes surreal. This is the source of the fantastical, illusory images in some pieces (notably III, 11 and IV, 5), articulated with irony, figuratively and with stylistic quotations (waltz, sicilienne, chorale, 'gypsy-style' sentimentality and so on). The narrative snippets, as well as the more extensively developed evocation of the dancer Eduardowa (III, 12) – which calls for a specific placing of the performers and the use of an additional, unconventionally tuned violin – all assume the form of a more or less fleeting dream.

Perceived time thus has nothing to do with objective time. In III, 2, the image of coitus, expressed in the fast rhythms and condensed intervals, progressively gives way to that of 'the happiness of being together', symbolized by the fourths that create

a feeling of space and, by apparently stretching out indefinitely (in fact hardly more than a few seconds), pull us out of time. The conclusion, however, made up of brusquely played augmented fourths, reminds us that this happiness is a ‘punishment’. The whole piece lasts less than thirty seconds.

Such a song evokes the idea in psychoanalysis of an original sin that condemns the subject to self-punishment. We soon find a continuation of this: ‘I am dirty, Milena, endlessly dirty, that is why I make such a fuss about cleanliness.’ (Kurtág has frequently expressed such ideas, notably in *The Sayings of Péter Bornemisza*.) The continuation of Kafka’s text can be regarded as a key to the composer’s aesthetic: ‘None sings as purely as those in deepest hell; it is their singing that we take for the singing of angels.’ Many of the fragments contain a Jewish element, for example in the movement entitled *Overpoweringly Jewish*, where the advice given includes characteristic humour: ‘In the struggle between yourself and the world, side with the world’ (III, 10).

Unlike many of his contemporaries, Kurtág has not tried to exploit the analogy between phonetic and musical sounds when setting these texts; likewise, he has not ventured into experimental writing that would turn traditional rules on their head. Instead he has sought a correspondence between the articulation of verbal and of musical phrases, the latter deriving from the structure of the words and exploring their meaning. He thus employs word-painting frequently. Kurtág expresses the hidden meanings of the words through keeping as close as possible to them. But this proximity is immediately followed by separation, for example between the voice and violin in the first song, *Die Guten gehn im gleichen Schritt* (*The good march in step*): on the word *gleichen* (‘same’) a gap develops by means of diverging note-values. There is another example of this in the final song, uniting beginning and end.

The metaphor of a path is one of the recurring themes of the *Kafka-Fragmente*, a common thread running through the work. But it is a path that cannot be found, because if ‘there is a destination’, there is ‘no path to it; what we call a path is

hesitation.’ (III, 7). In *In memoriam Joannis Pilinszky* (IV, 6), Kurtág shows us this hesitation in a moving setting reminiscent of the first of his Four Songs, Op. 11, to words by that poet: ‘I cannot... really tell it; I can almost not speak’. The path and the story are closely related. Overall the work remains on the border of silence and immobility (‘My prison-cell – my fortress’; III, 3).

At the end the voice dispenses with words and becomes pure singing, an instrumental voice (IV, 8). The steps of the opening song have become the crawling of two intertwined snakes that symbolize the composer and his wife. Finally Kurtág reveals the autobiographical dimension of his work. It touches in particular on the difficulty of compositional work, on the stubborn quest for the right note – a quest which, in his case, can go as far as cruelty: ‘I will not let myself get tired. I will dive into my story even if that should lacerate my face’ (I, 17). The two snakes crawling in the dust look skywards and see the moon and the birds, whose chirping can be heard – images of the inaccessible that the composer had already evoked in his Quartet, Op. 1. At the heart of this deeply moving epilogue, from the depths of memory, a song rises up, intoned by the violin on its lowest string, bringing to mind folk music. Taken up by the voice, it develops into sinuous figurations, infinite arabesques that recall Hebrew religious singing. Are these anonymous voices that rise up out of oblivion, at the core of individual experience, a symbol of salvation? The music’s final soaring liberates that which had been so painfully contained in the long litany of Part II. But it is also a farewell gesture that recedes into the far distance.

© *Philippe Albèra* 2015

Caroline Melzer studied singing with Rudolf Piernay in Mannheim and song interpretation with Irwin Gage in Saarbrücken. Her first permanent engagement, from 2007 until 2010, was at the Komische Oper Berlin, where she sang numerous roles including the Countess (*The Marriage of Figaro*), Fiordiligi, Giulietta (*Les Contes d'Hoffmann*), Lisa (*Pique Dame*) and Cordelia in Aribert Reimann's *Lear*. At the same time she made guest appearances at the Ruhrtriennale and with the Staatsoper Berlin. Since 2010 she has been a permanent member of the ensemble at the Vienna Volksoper, where she has sung roles such as Rusalka, Marie (*The Bartered Bride*), Micaëla, Mimi, Liù and Sieglinde in the production of Wagner's 'Ring in One Evening').

Numerous Lieder recitals have taken Caroline Melzer throughout Germany and to Austria, Spain, Belgium, Switzerland and the USA. Contemporary music is a particular focus of her work: Aribert Reimann wrote the cycle *Rilke-Fragmente* and the scene *Der Blick war's, der mich ins Verderben riss* for her, and she has worked with such ensembles as musikFabrik and the Ensemble Intercontemporain directed by Peter Rundel. In addition she has given many other world première performances.

As a concert singer, Caroline Melzer has appeared at festivals including the Rheingau Music Festival, UltraSchall Festival Berlin and Kissinger Sommer, and has made guest appearances at the Berlin Philharmonie, Vienna Konzerthaus, Cité de la Musique in Paris, Laeiszhalle in Hamburg and Tonhalle in Zürich. She has worked with such musicians as Helmuth Rilling, Christoph Poppen, Konrad Jung-hänel, François-Xavier Roth, Jac van Steen, Patrick Lange, Frieder Bernius and Michael Sanderling, and has participated in numerous radio and CD recordings.

For further information please visit www.caroline-melzer.de

The Israeli-born violinist **Nurit Stark** studied with Ilan Gronich and with the Alban Berg Quartet. She was a prizewinner at the Enescu Competition in Bucharest and the Leopold Mozart Competition in Augsburg. She has made guest appearances at festivals including Schleswig-Holstein, Mecklenburg-Vorpommern, the Lockenhaus Chamber Music Festival, Rheingau Music Festival, Donaueschinger Musiktage and Pacific Music Festival in Japan, and has given concerts in the most important halls in Europe, the USA, Japan and Israel, such as the Carnegie Hall in New York, Berlin Philharmonie, Vienna Konzerthaus, Salzburg Mozarteum and the Palais des Beaux-Arts in Brussels.

Her passion for contemporary music has resulted in world premières and collaboration with composers such as Valentin Silvestrov, Georg Nussbaumer, Sofia Gubaidulina and Viktor Suslin: she was the moving force behind *In memoriam* [BIS-2146], a recording of Suslin's chamber music which received a nomination to a 2015 International Classical Music Award in the contemporary music category. In addition she has a keen interest in avant-garde stage projects that combine elements of music and theatre, appearing for example at the Volksbühne Berlin and the Burgtheater in Vienna. She enjoys a long-standing chamber music partnership with the pianist Cédric Pescia, and as a duo they are supported by the Forberg-Schneider Foundation. She has also received support from the Ernst von Siemens Foundation for Music. Nurit Stark plays a violin made in 1710 by Petrus Guarnerius di Mantua.

Von K bis K

Die *Kafka-Fragmente* sind der längste unter den zahlreichen Vokalzyklen György Kurtágs. Er basiert auf Prosatexten aus dem Tagebuch Franz Kafkas sowie auf Auszügen aus posthum veröffentlichten Briefen und Erzählungen. Das 1985 ohne vorgefassten Plan begonnene Werk wurde 1987 fertig gestellt und im selben Jahr von Adrienne Csengery und András Keller in Witten uraufgeführt; es ist Marianne Stein gewidmet, die dem Komponisten in den späten 1950er Jahren dabei half, sich selbst zu finden. Die Texte, die von der flüchtigen Notiz bis zum Entwurf einer Erzählung reichen, lassen eine Vielzahl möglicher Vertonungsweisen zu. Zumeist enthalten sie eine philosophische Dimension; sie rührt an existentielle Fragen Kafkas, die sich der Komponist zu eigen gemacht hat. Das Werk besteht aus vierzig Liedern in vier Teilen von unterschiedlicher Länge, ohne dass die Reihenfolge, die nach langem Zögern und etlichen Versuchen festgelegt wurde, eine bestimmte Absicht zu erkennen gäbe. Der zweite Teil besteht aus einem einzigem Gesang (dem längsten freilich) und er stellt nach dem hysterischen, wütenden Schluss der vorhergehenden Gruppe einen entscheidenden Moment dar. Der letzte Teil, geprägt von Gefühlen des Scheiterns und der Melancholie, ist eine Art Abgesang (er beginnt mit den Worten „Zu spät“). Wie in den Liederzyklen von Schubert und Schumann, ist das Werk weniger Architektur denn Pfad; es ist der Weg eines Menschen, der sich befragt und sich sucht, Route eines Lebens, das sich seiner selbst besinnt.

Die verschiedenen Stücke sind – wie auch Kafkas Fragmente – oft extrem kurz; doch im Inneren dieser Miniaturräume wird der Ausdruck wie ein chemischer Niederschlag bis an seine äußersten Grenzen getrieben. Den Geist von Kurtágs Musik veranschaulicht ein Aphorismus von Kafka: „Von einem gewissen Punkt an gibt es keine Rückkehr mehr. Dieser Punkt ist zu erreichen“ (I, 16).

Wie Kafka mit dem Versuch, das Unentschlüsselbare zu entschlüsseln, an Grenzen rührte, geht es Kurtág um den Ausdruck dessen, was sich in den entlegensten

Gebieten der Sensibilität versteckt, denen er sich nur behutsam tastend nähert. Indem seine Musik den Sinn der Worte akzentuiert, betont sie die Unmöglichkeit, an den „letzten“ Sinn heranzureichen. Aus diesem Grund kehrt sie sich gegen sich selbst und drückt jedem Ausdruck den Stempel seines Widerparts auf: Was erreicht wird, wird unverzüglich negiert; die musikalischen Gedanken sind ein plastisches Abbild ihres Innenlebens. Gleichzeitig liegt jedem Stück ein objektiver Aufbau zugrunde: Die äußerst minutiöse kompositorische Arbeit überlässt nichts dem Zufall. Sie beruht auf einer so strengen wie expressiven Intervallorganisation, mittels derer der Komponist die semantische Dichte im Inneren des chromatischen Totals ansiedelt. Die Violinquinte ist dabei omnipräsent – in ihrer reinsten Form, zusammen mit anderen Intervallen oder durch Dehnung oder Stauchung verformt; ihr treten Sekundreibungen und Quartbeziehungen (rein oder übermäßig) gegenüber, die von Bartók herkommen. Diese Intervalle werden indes quer durch den Tonraum gedehnt, wobei die Sprünge starke expressive Spannungen erzeugen.

Die Partien der Stimme und Violine verlangen große Virtuosität und werden mit einer sich unablässig wandelnden Phantasie eingesetzt; ihre Beziehungen reichen von Gemeinsamkeit über Nachahmung, Echos und Stileinheit bis hin zu Dissoziation, Distanz und Konflikt. Sie enthalten zudem eine szenische Dimension, die auf der Bedeutung der Gestik und der Körperlichkeit des Klangs gründet. Wie eine Miniaturszene folgt jedes Fragment einer dramatischen Idee. Kurtágs Fähigkeit, uns auf kleinstem Raum ein großes Spektrum an Situationen und Emotionen erleben zu lassen, verwandelt die Erzählung in eine Vision, deren Intensität der eines Traums ähnelt. Der Realismus wird surreal; von dort kommen die fantastischen und traumhaften Bilder mancher Stücke (insbesondere III, 11 und IV, 5), die mit Ironie, Doppelbödigkeit und Stilziten (Walzer, Sicilienne, Choral, Zigeunermusik usw.) artikuliert werden. Die Erzählfragmente und die komplex entfaltete Darstellung der Tänzerin Eduardowa (III, 12), die Anlass gibt zu einer besonderen szenischen Einrichtung und zur Verwendung einer umgestimmten Violine, haben alle die Gestalt eines mehr oder weniger flüchtigen Traums.

Zudem hat die erlebte Zeit nichts mit der objektiven Zeit zu tun. In III, 2 weicht das Bild des Koitus, veranschaulicht durch die Hast des Rhythmus und der verdichteten Intervalle, zusehends jenem „Glück des Beisammenseins“, das von Quarten symbolisiert wird, die den Raum öffnen und, indem sie sich scheinbar grenzenlos (tatsächlich aber kaum mehr als einige Sekunden) ausdehnen, uns die Zeit vergessen lassen; der aus übermäßigen, unsanft gespielten Quarten gebildete Schluss erinnert uns jedoch daran, dass dieses Glück eine „Bestrafung“ ist. Das durchkomponierte Stück dauert weniger als 30 Sekunden.

Dieses Lied erinnert an die Erbsünde, die den Menschen zur Selbstbestrafung verurteilt. Bald darauf findet sich eine Art Fortsetzung: „Schmutzig bin ich, Milena, endlos schmutzig, darum mache ich ein solches Geschrei mit der Reinheit“ (Kurtág hat solchen Gefühlen häufig Ausdruck verliehen, namentlich in den *Sprüchen des Péter Bornemisza*). Die Fortsetzung des Texts von Kafka könnte als ein Schlüssel zur Ästhetik des Komponisten gelesen werden: „Niemand singt so rein als die, welche in der tiefsten Hölle sind; was wir für den Gesang der Engel halten, ist ihr Gesang.“ Etliche Fragmente beinhalten jüdische Motive, wie jenes mit dem Titel *Penetrant jüdisch*, dessen Ratschlag eine typische Spielart des Humors zeigt: „Im Kampf zwischen dir und der Welt sekundiere der Welt.“ (III, 10).

Anders als viele seiner Zeitgenossen, hat Kurtág bei der Vertonung des Textes nicht die Analogien von Phonetik und musikalischem Klang ausgenutzt; auch hat er keinen experimentellen, die traditionellen Codes erschütternden Stil gewählt. Stattdessen war es ihm um eine Entsprechung zwischen der Artikulation der verbalen und der musikalischen Phrasen zu tun, wozu letztere im Ausgang von der Struktur der Texte die Sinnschicht in den Fokus rücken. Aus diesem Grund verwendet er zahlreiche Figuralismen. Indem er sich so eng wie möglich an die Worte hält, drückt er ihre verborgenen Bedeutungen aus. Aber diese Annäherung kennt auch Unterschiede, wie jene im Verhältnis von Stimme und Violine im ersten Gesang, *Die Guten gehen im gleichen Schritt*: Auf „gleichen“ erweitert sich der Abstand durch rhythmische

Verschiebung. Im letzten Gesang findet sich eine andere Umsetzung – die Extreme berühren einander.

Die Metapher des Weges ist eines der wiederkehrenden Themen in den *Kafka-Fragmenten*; sie bildet einen roten Faden von Anfang bis Ende. Doch es handelt sich um einen unauffindbaren Weg, denn sofern es ein „Ziel“ gibt, gibt es „keinen Weg; was wir Weg nennen, ist Zögern“ (III, 7). *In memoriam Joannis Pilinszky* (IV, 6) veranschaulicht dieses Zögern auf eindringliche Weise und klingt an das erste von Kurtágs Vier Liedern op. 11 auf Texte des Dichters an: „Ich kann ... nicht eigentlich erzählen, ja fast nicht einmal reden“. Weg und Erzählung sind eng miteinander verbunden. Das Werk bewegt sich insgesamt am Rande des Schweigens und der Reglosigkeit („Meine Gefängniszelle – meine Festung“ – III, 3).

Am Ende entledigt sich die Stimme der Worte und wird reiner Gesang, Instrument (IV, 8). Der anfängliche Schritt hat uns zu den Kriechbewegungen zweier ineinander verschlungener Schlangen geführt, Symbol für den Komponisten und seine Frau. Im letzten Augenblick enthüllt Kurtág die autobiographische Dimension des Werks. Insbesondere berührt er die Schwierigkeit der kompositorischen Arbeit, die hartnäckige Suche nach dem richtigen Ton, die ihn bis zur Grausamkeit führt („Ich werde mich nicht müde werden lassen. Ich werde in meine Novelle hineinspringen, und wenn es mir das Gesicht zerschneiden sollte“ – I, 17). Das im Staub kriechende Schlangenpaar sieht am Himmel den Mond und die Vögel, deren Schreie zu vernehmen sind: Bilder des Unerreichbaren, die der Komponist bereits in seinem Quartett op. 1 heraufbeschworen hatte. Inmitten dieses erschütternden Epilogs steigt aus der Tiefe der Erinnerung ein Gesang auf, den die Geige auf ihrer tiefsten Saite mit folkloristischen Anklängen anstimmt; bald darauf von der Stimme aufgegriffen, führt sie zu mäandernden Figurationen, unendlichen Arabesken, die den rituellen hebräischen Bibellesang evozieren. Diese anonymen Stimmen, die der Vergessenheit entrinnen und aus der Tiefe der individuellen Erfahrung aufsteigen, sind sie ein Zeichen des Grußes? Das letzte Aufbäumen der Musik setzt frei, was die lange Litanei des zweiten Teils

so schmerzvoll aufbewahrte. Doch dies ist auch eine Geste des Abschieds, die sich in der Ferne verliert.

© *Philippe Albèra 2015*

Caroline Melzer studierte Gesang bei Rudolf Piernay in Mannheim und Liedgestaltung bei Irwin Gage in Saarbrücken. Das erste Festengagement führte sie von 2007 bis 2010 an die Komische Oper Berlin mit zahlreichen Partien wie der Gräfin (*Le Nozze di Figaro*), Fiordiligi, Giulietta (*Hoffmanns Erzählungen*), Lisa (*Pique Dame*) und Cordelia in Aribert Reimanns *Lear*. Daneben gastierte sie bei der Ruhrtriennale und der Staatsoper Berlin. Seit 2010 ist sie an der Volksoper Wien als festes Ensemblemitglied engagiert. Dort sang sie bisher u. a. Rusalka, Marie (*Verkaufte Braut*), Micaëla, Mimì, Liù und die Sieglinde im „RING an einem Abend“.

Zahlreiche Liederabende führten Caroline Melzer durch Deutschland, nach Österreich, Spanien, Belgien, in die Schweiz und die USA. Ein Schwerpunkt ihrer Tätigkeit liegt im Bereich der Neuen Musik: Aribert Reimann schrieb für ihre Stimme den Zyklus *Rilke-Fragmente* und die Szene *Der Blick war's, der mich ins Verderben riss*; sie arbeitete u. a. mit der musikFabrik und dem Ensemble Intercontemporain unter der Leitung von Peter Rundel und sang zahlreiche weitere Uraufführungen.

Als Konzertsängerin sang Caroline Melzer auf Festivals wie dem Rheingau Musik Festival, dem UltraSchall Festival Berlin oder dem Kissinger Sommer und war u. a. zu Gast in der Philharmonie Berlin, dem Konzerthaus Wien, der Cité de la Musique Paris, der Laeiszhalle Hamburg oder der Tonhalle Zürich. Sie arbeitete mit Helmuth Rilling, Christoph Poppen, Konrad Junghänel, François-Xavier Roth, Jac van Steen, Patrick Lange, Frieder Bernius, Michael Sanderling u. a. und wirkte bei zahlreichen Rundfunk- und CD-Produktionen mit.

Weitere Informationen finden Sie auf www.caroline-melzer.de

Die in Israel geborene Geigerin **Nurit Stark** studierte u.a. bei Ilan Gronich und beim Alban Berg Quartett. Sie war Preisträgerin des Enescu-Wettbewerbes in Bukarest und des Leopold Mozart Wettbewerbes in Augsburg. Sie war zu Gast bei Festivals in Schleswig-Holstein, in Mecklenburg-Vorpommern, dem Lockenhaus Kammermusikfest, dem Rheingau Musik Festival, den Donaueschinger Musiktagen oder dem Pacific Music Festival in Japan und gab Konzerte in den wichtigsten Sälen Europas, der USA, Japans und Israels: Carnegie Hall New York, Philharmonie Berlin, Konzerthaus Wien, Mozarteum Salzburg und Palais des Beaux-Arts Brüssel.

Ihre Leidenschaft für zeitgenössische Musik hat zu Uraufführungen und zur Zusammenarbeit mit Komponisten wie Valentin Silvestrow, Georg Nussbaumer, Sofia Gubaidulina und Viktor Suslin geführt; sie war die treibende Kraft hinter *In Memoriam* [BIS-2146], einer SACD mit Kammermusik von Suslin, die 2015 in der Kategorie Zeitgenössische Musik für den International Classical Music Award nominiert wurde. Darüber hinaus gilt ihr Interesse avantgardistischen Bühnenprojekten, die Musik und Theater verbinden, wobei sie u.a. an der Volksbühne Berlin und dem Burgtheater Wien auftrat. Mit dem Pianisten Cédric Pescia verbindet sie eine langjährige Zusammenarbeit, gefördert von der Forberg-Schneider-Stiftung. Außerdem wurde sie von der Ernst von Siemens Musikstiftung unterstützt. Sie spielt eine „Petrus Guarnerius di Mantua“ Violine (1710).





De K à K

Le cycle des *Kafka-Fragmente* est le plus long des nombreux cycles vocaux composés par György Kurtág. Il repose sur des textes en prose tirés du *Journal* de Franz Kafka ainsi que d'extraits de lettres et de récits publiés à titre posthume. L'œuvre, commencée en 1985 sans plan préconçu, fut achevée en 1987 et créée à la même année à Witten par Adrienne Csengery et András Keller ; elle est dédiée à Marianne Stein, qui aida le compositeur à se révéler à lui-même à la fin des années 1950. Les textes, qui vont d'une notation furtive à l'esquisse d'un récit, offrent une grande variété de mises en musique possible. Ils ont pour la plupart une dimension philosophique qui renvoie aux questionnements existentiels de Kafka, que le compositeur a fait siens. L'œuvre se compose de quarante chants distribués en quatre parties d'inégale longueur, sans que l'on puisse déceler une intention précise dans un ordre qui a été fixé après beaucoup d'hésitations et de tentatives. La seconde partie n'est composée que d'un seul chant (mais c'est le plus long) et elle constitue un moment clé après le morceau hystérique et rageur qui conclut le premier groupe. La dernière partie, empreinte d'un sentiment d'échec et de mélancolie, est dans l'esprit d'un *Abgesang* (elle commence par ce constat : « Trop tard »). Comme dans les cycles de *lieder* de Schubert et de Schumann, l'œuvre est moins une architecture qu'une trajectoire ; c'est le parcours de quelqu'un qui s'interroge et se cherche, d'une vie qui se réfléchit elle-même.

Les différents morceaux, comme autant de fragments, sont souvent d'une très grande brièveté ; mais à l'intérieur de ces espaces miniatures, l'expression, comme un précipité chimique, est poussée jusqu'à ses limites les plus extrêmes. L'esprit de la musique de Kurtág est symbolisé par cet aphorisme de Kafka : « À partir d'un certain point, il n'est plus de retour. C'est ce point qu'il faut atteindre » (I, 16).

De même que Kafka s'est heurté à la tentative de déchiffrer l'indéchiffrable, Kurtág vise l'expression de ce qui se cache dans les sphères les plus reculées de la

sensibilité, dont il ne s'approche qu'en tâtonnant. Sa musique, en amplifiant le sens des paroles, souligne l'impossibilité d'atteindre au sens ultime. C'est pourquoi elle se retourne contre elle-même, imprimant sur chaque expression le sceau du négatif : ce qui est atteint est aussitôt nié, l'idée musicale laissant percer ce qui la mine de l'intérieur. En même temps, chaque pièce repose sur une construction objective : le travail de composition, d'une extrême minutie, ne laisse rien au hasard. Il repose sur une organisation à la fois stricte et expressive des intervalles, dont le compositeur maintient l'épaisseur sémantique à l'intérieur du total chromatique. La quinte du violon y est omniprésente, sous sa forme pure ou mélangée, voire contrariée ; elle s'oppose aux frottements de secondes et aux relations de quarts (justes ou augmentées) qui viennent de Bartók. Mais ces intervalles sont souvent disjoints, les sauts à travers la tessiture créant de fortes tensions expressives.

La voix et le violon exigent une grande virtuosité et sont traités avec une imagination toujours renouvelée ; leurs relations vont de la complicité, à travers les imitations, les échos et une écriture unitaire, jusqu'à la dissociation, la distance et le conflit. Elle contient une dimension théâtrale fondée sur l'importance du geste et de la corporalité des sons. Chaque fragment, comme une scène miniature, repose sur une construction dramaturgique. La faculté qu'a Kurtág de nous faire vivre une gamme étendue de situations et d'affects dans un espace réduit à l'extrême transforme le récit en une vision dont l'intensité s'apparente à celle du rêve. Le réalisme y devient surréel. De là les images fantastiques ou oniriques de certaines parties (notamment III, 11 et IV, 5), articulées à l'ironie, au second degré et aux citations stylistiques (valse, sicilienne, choral, jeu sentimental à la tzigane, etc.). Les bribes de récit, ou l'évocation plus développée de la danseuse Eduardowa (III, 12), qui donne lieu à une disposition scénique particulière et à l'utilisation d'un violon accordé différemment, ont tous la forme d'un rêve, plus ou moins fugace.

Aussi le temps vécu n'a-t-il rien à voir avec le temps objectif. Dans III, 2, l'image du coït, exprimée dans la précipitation du rythme et d'intervalles serrés, laisse pro-

gressivement place à celle du « bonheur d'être ensemble », symbolisé par des quarts qui ouvrent l'espace et, en se prolongeant indéfiniment (c'est-à-dire à peine quelques secondes), nous entraînent hors du temps ; la conclusion, faite de quarts augmentées jouées avec rudesse, nous rappelle pourtant que ce bonheur est une « punition ». Le tout dure moins de trente secondes. La pièce est intégralement composée (*durchkomponiert*).

Un tel chant évoque la faute originelle qui condamne le sujet à l'autopunition. On en retrouve un prolongement peu près : « Je suis sale, Milena, infiniment sale, c'est pour cela que je fais grand bruit autour de la pureté » (Kurtág a souvent exprimé de tels sentiments, notamment dans les *Dits de Péter Bornemisza*). La suite du texte de Kafka peut être lue comme une clé de l'esthétique du compositeur : « Personne ne chante de manière aussi pure que ceux qui se trouvent dans le plus profond des enfers : ce que nous prenons pour le chant des anges, c'est leur chant à eux ». Il y a, dans beaucoup de fragments, un élément juif, comme dans celui intitulé *D'un Judaïsme pénétrant*, où le conseil comporte une forme d'humour typique : « Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde » (III, 10).

Kurtág n'a pas cherché, dans la relation au texte, à creuser l'analogie entre la phonétique et les sons musicaux, comme beaucoup de ses contemporains ; de même ne s'est-il pas aventuré dans une écriture expérimentale qui bouleverserait les codes traditionnels. Il cherche au contraire une correspondance entre les articulations de la phrase verbale et celles de la phrase musicale, cette dernière creusant le sens à partir des structures du texte. C'est ainsi qu'il utilise de nombreux figuralismes. En se tenant aussi près que possible des mots, il en exprime les significations cachées. Mais ce rapprochement entraîne aussitôt des écarts, comme ceux de la voix par rapport au violon dans le premier chant, *Les bons vont du même pas* : sur « même », la différence se creuse par un décalage rythmique. On en retrouve une autre illustration dans le dernier chant, liant les deux extrêmes.

La métaphore du chemin est l'un des thèmes récurrents dans les *Kafka-Fragmente* :

il constitue un fil conducteur du début à la fin. Mais c'est un chemin introuvable, car s'il « existe un but », il n'y a « pas de chemin. Ce que nous appelons chemin, c'est l'hésitation » (III, 7). Dans l'*In memoriam Joannis Pilinszky* (IV, 6), Kurtág nous fait vivre cette hésitation dans une réalisation musicale saisissante qui rappelle le premier de ses Quatre chants opus 11 sur des textes du poète : « Je ne peux ... pas vraiment raconter, et même presque pas parler ». Chemin et récit sont solidaires. L'œuvre se tient toute entière au bord du mutisme et de l'immobilité (« Ma cellule – ma forteresse » – III, 3).

À la fin, la voix se déleste des mots et devient chant pur, voix instrumentale (IV, 8). Le pas initial nous a conduit à la reptation de deux serpents enlacés qui symbolisent le compositeur et son épouse. Kurtág révèle, au moment ultime, la dimension autobiographique de son œuvre. Elle touche notamment à la difficulté du travail compositionnel, à cette recherche obstinée de la note juste qui, chez lui, va jusqu'à la cruauté (« Je ne laisserai pas la fatigue s'emparer de moi. Je sauterai en plein dans ma nouvelle, dussé-je en sautant me couper le visage » – I, 17). Les deux serpents qui rampent dans la poussière voient dans le ciel la lune et les oiseaux, dont on perçoit le pépiement : images de l'inaccessible que le compositeur avait déjà évoquées dans son quatuor opus 1. Au cœur de cet épilogue bouleversant monte, du plus profond de la mémoire, un chant que le violon entonne sur sa corde la plus grave, évoquant la musique populaire ; repris plus loin par la voix, il débouche sur des figurations sinueuses, des arabesques infinies qui évoquent la cantillation hébraïque. Ces voix anonymes qui surgissent de l'oubli, au plus profond de l'expérience individuelle, sont-elles un signe du salut ? L'envolée ultime libère ce qui, dans la longue litanie de la deuxième partie, avait été si douloureusement contenu. Mais c'est aussi un geste d'adieu qui se perd dans les lointains.

© *Philippe Albèra* 2015

Caroline Melzer a étudié le chant avec Rudolf Piernay à Mannheim et l'interprétation de lieder avec Irwin Gage à Saarbrücken. Son premier engagement régulier est au Komische Oper de Berlin où elle chantera de nombreux rôles dont la Comtesse (*Le Nozze di Figaro*), Fiordiligi (*Così fan tutte*), Giulietta (*Les contes d'Hoffmann*), Lisa (*La dame de Pique*) et Cordelia (*Lear* d'Aribert Reimann). Elle a également été invitée par la Triennale de Ruhr et par le Staatsoper de Berlin. Depuis 2010, elle fait partie de l'ensemble du Volksoper de Vienne. Elle y a chanté Rusalka, Marie (*La fiancée vendue*), Micaëla (*Carmen*), Mimì (*La Bohème*), Liù (*Turandot*) ainsi que Sieglinde dans la production du «RING an einem Abend» [Le Ring en une soirée].

Caroline Melzer a donné de nombreux récitals en Allemagne, en Autriche, en Espagne, en Belgique, en Suisse et aux États-Unis. La musique contemporaine occupe une place importante au sein de ses activités : Aribert Reimann a composé à son intention le cycle *Rilke-Fragmente* et la scène *Der Blick war's, der mich ins Verderben riss* d'après la pièce *Stella* de Goethe. Elle travaille également avec musikFabrik et l'Ensemble Intercontemporain sous la direction de Peter Rundel et a assuré plusieurs créations.

Au concert, Caroline Melzer a chanté dans le cadre de festivals tels le Rheingau Musik Festival, l'UltraSchall Festival de Berlin ainsi que le Kissinger Sommer et a été invitée à se produire entre autres à la Philharmonie de Berlin, au Konzerthaus de Vienne, à la Cité de la Musique à Paris, à la Laeiszhalle de Hambourg ainsi qu'à la Tonhalle de Zurich. Elle a travaillé avec Helmuth Rilling, Christoph Poppen, Konrad Junghänel, François-Xavier Roth, Jac van Steen, Patrick Lange, Frieder Bernius, Michael Sanderling et a participé à de nombreuses retransmissions à la radio en plus de réaliser de nombreux enregistrements.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.caroline-melzer.de

La violoniste d'origine israélienne **Nurit Stark** a étudié avec entre autres Ilan Gronich et le Quatuor Alban Berg. Elle est lauréate du Concours Enesco à Bucarest et du Concours Léopold Mozart à Augsburg. Elle se produit dans le cadre de festivals tels ceux de Schleswig-Holstein, de Mecklembourg-Vorpommern, Lockenhaus, Rheingau, Donaueschingen, Pacific Music Festival au Japon et donne des concerts dans les salles les plus prestigieuses d'Europe, des États-Unis, du Japon et d'Israël comme le Carnegie Hall, la Philharmonie de Berlin, le Konzerthaus de Vienne, le Mozarteum Salzburg et le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

Les créations mondiales qu'elle a assurées et ses collaborations avec des compositeurs tels que Valentin Silvestrov, Georg Nussbaumer, Sofia Gubaidulina et Viktor Suslin témoignent de sa passion pour la musique contemporaine. Elle joua un rôle moteur dans la conception de l'album *In memoriam* [BIS-2146], un enregistrement consacré à la musique de chambre de Suslin qui a été en nomination pour l'International Classical Music Award dans la catégorie musique contemporaine en 2015. Elle s'intéresse de plus aux projets scéniques d'avant-garde qui réunissent musique et théâtre et se produit à la Volksbühne de Berlin et au Burgtheater de Vienne. Une collaboration de longue date lie Nurit Stark au pianiste Cédric Pescia. Ce duo est soutenu par la Fondation Forberg-Schneider. Nurit Stark a également été soutenue par la Fondation Ernst von Siemens. Elle joue sur un violon «Petrus Guarnerius di Mantova» (1710).

GYÖRGY KURTÁG: KAFKA-FRAGMENTE for soprano and violin, Op. 24

Teil 1

[1] 1. Die Guten gehn im gleichen Schritt ... The good march in step...

Die Guten gehn im gleichen Schritt.

Ohne von ihnen zu wissen,
tanzen die andern um sie die Tänze der Zeit.

[2] 2. Wie ein Weg im Herbst

Wie ein Weg im Herbst:

kaum ist er reingekehrt,
bedeckt er sich wieder mit den trockenen Blättern.

[3] 3. Verstecke

Verstecke sind unzählige, Rettung nur eine,
aber Möglichkeiten der Rettung
wieder so viele wie Verstecke.

[4] 4. Ruhelos

[5] 5. Berceuse I

Schlage deinen Mantel, hoher Traum,
um das Kind.

[6] 6. Nimmermehr (Excommunicatio)

Nimmermehr, nimmermehr kehrst du wieder in die Städte,
nimmermehr tönt die grosse Glocke über dir.

[7] 7. „Wenn er mich immer fragt“

„Wenn er mich immer fragt.“

Das „ä“, losgelöst vom Satz,
flog dahin wie ein Ball auf der Wiese.

[8] 8. Es zupfte mich jemand am Kleid

Es zupfte mich jemand am Kleid,
aber ich schüttelte ihn ab.

Part 1

Like a pathway in autumn

Like a pathway in autumn:

Unaware of them, the others dance around them
the dances of time.

Like a pathway in autumn

Like a pathway in autumn:

hardly has it been swept clean
when it is covered again with dry leaves.

Hiding places

There are countless hiding places, but only one salvation
but then again, there are as many paths to salvation
as there are hiding places.

Restless

Berceuse I

Wrap your overcoat, O lofty dream,
around the child.

Nevermore (Excommunicatio)

Nevermore, nevermore, will you return to the cities,
nevermore will the great bell resound above you.

‘But he just won’t stop asking me’

‘But he just won’t stop asking me.’

That ‘ah’, detached from the sentence,
flew away like a ball across the meadow.

Someone tugged at my clothes

Someone tugged at my clothes,
but I shrugged him off.

9. Die Weissnäherinnen

Die Weissnäherinnen in den Regengüssen.

10. Szene am Bahnhof

Die Zuschauer erstarren, wenn der Zug vorbeifährt.

11. Sonntag, den 19. Juli 1910

(Berceuse II) (Hommage à Jeney)

Geschlafen, aufgewacht, geschlafen, aufgewacht,
elendes Leben.

12. Meine Ohrmuschel ...

Meine Ohrmuschel fühlte sich frisch, rauh,
kühl, saftig an wie ein Blatt.

13. Einmal brach ich mir das Bein

(Chassidischer Tanz)

Einmal brach ich mir das Bein:
es war das schönste Erlebnis meines Lebens.

14. Umpanzert

Einen Augenblick lang fühlte ich mich umpanzert.

15. Zwei Spazierstöcke

(Authentisch-plagal)

Auf Balzacs Spazierstockgriff: Ich breche alle Hindernisse.
Auf meinem: Mich brechen alle Hindernisse.
Gemeinsam ist das „alle“.

16. Keine Rückkehr

Von einem gewissen Punkt an gibt es keine
Rückkehr mehr. Dieser Punkt ist zu erreichen.

17. Stolz (1910/15. November, Zehn Uhr)

Ich werde mich nicht müde werden lassen.
Ich werde in meine Novelle hineinspringen
und wenn es mir das Gesicht zerschneiden sollte.

The seamstresses

The seamstresses in the downpours.

Scene at the Station

The onlookers freeze as the train goes past.

Sunday, 19 July 1910

(Berceuse II) (Hommage à Jeney)

Slept, woke, slept, woke,
miserable life.

My ear...

My ear felt fresh to the touch, rough,
cool, juicy, like a leaf.

Once I broke my leg

(Chassidic Dance)

Once I broke my leg:
it was the most wonderful experience of my life.

Enarmoured

For a moment I felt enarmoured.

Two walking-sticks

(Authentic-plagal)

On the stock of Balzac's walking-stick:
'I surmount all obstacles'. On mine: 'All obstacles
surmount me'. They have that 'all' in common.

No going back

From a certain point on, there is no going back.
That is the point to reach.

Pride: 15 November 1910, 10 o'clock

I will not let myself get tired.
I will dive into my story
even if that should lacerate my face.

18. Träumend hing die Blume
(Homage à Schumann)

Träumend hing die Blume am hohen Stengel.
Abenddämmerung umzog sie.

19 Nichts dergleichen

Nichts dergleichen, nichts dergleichen.

Teil 2

1. Der wahre Weg

(Homage-message à Pierre Boulez)

Der wahre Weg geht über ein Seil, das nicht
in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über
den Boden. Es scheint mehr bestimmt,
stolpern zu machen, als begangen zu werden.

Teil 3

1. Haben? Sein?

Es gibt kein Haben, nur ein Sein, nur ein
nach letztem Atem, nach Ersticken verlangendes Sein.

2. Der Coitus als Bestrafung:
Canticulum Mariae Magdalenae

Der Coitus als Bestrafung des Glückes des Beisammenseins.

3. Meine Festung

Meine Gefängniszelle – meine Festung.

4. Schmutzig bin ich, Milena ...

Schmutzig bin ich, Milena, endlos schmutzig,
darum mache ich ein solches Geschrei mit der Reinheit.
Niemand singt so rein als die, welche in der tiefsten Hölle sind;
was wir für den Gesang der Engel halten, ist ihr Gesang.

5. Elendes Leben (Double)

Geschlafen, aufgewacht, geschlafen, aufgewacht,
elendes Leben.

The flower hung dreamily
(Homage à Schumann)

The flower hung dreamily on its tall stem.
Dusk enveloped it.

Nothing of the kind

Nothing of the kind, nothing of the kind.

Part 2

The true path

(Homage-message à Pierre Boulez)

The true path goes by way of a rope that is
suspended not high up, but rather just above
the ground. Its purpose seems to be more to
make one stumble than to be walked on.

Part 3

To have? To be?

There is no 'to have', only a 'to be', a 'to be'
longing for the last breath, for suffocation.

Coitus as punishment:
Canticulum Mariae Magdalenae

Coitus as punishment for the happiness of being together.

My fortress

My prison-cell – my fortress.

I am dirty, Milena...

I am dirty, Milena, endlessly dirty,
that is why I make such a fuss about cleanliness.
None sings as purely as those in deepest hell;
it is their singing that we take for the singing of angels.

Miserable life (Double)

Slept, woke, slept, woke,
miserable life.

[26] 6. Der begrenzte Kreis

Der begrenzte Kreis ist rein.

[27] 7. Ziel, Weg, Zögern

Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg;
was wir Weg nennen, ist Zögern.

[28] 8. So fest

So fest wie die Hand den Stein hält. Sie hält ihn
aber fest, nur um ihn desto weiter zu werfen.
Aber auch in jene Weite führt der Weg.

[29] 9. Verstecke (Double)

Verstecke sind unzählige, Rettung nur eine,
aber Möglichkeiten der Rettung
wieder so viele wie Verstecke.

[30] 10. Penetrant jüdisch

Im Kampf zwischen dir und der Welt
sekundiere der Welt.

[31] 11. Staunend sahen wir das grosse Pferd

Staunend sahen wir das grosse Pferd.
Es durchbrach das Dach unserer Stube.
Der bewölkte Himmel zog sich schwach entlang
des gewaltigen Umrisses,
und rauschend flog die Mähne im Wind.

[32] 12. Szene in der Elektrischen

(1910: „Ich bat im Traum die Tänzerin Eduardowa, sie
möchte doch den Csárdás noch einmal tanzen ...“)

Die Tänzerin Eduardowa, eine Liebhaberin der Musik,
fährt wie überall so auch in der Elektrischen
in Begleitung zweier Violinisten,
die sie häufig spielen lässt.

Denn es besteht kein Verbot, warum in der Elektrischen
nicht gespielt werden dürfte, wenn das Spiel gut,
den Mitfahrenden angenehm ist
und nichts kostet, das heisst,
wenn nachher nicht eingesammelt wird.

The closed circle

The closed circle is pure.

Destination, path, hesitation

There is a destination, but no path to it;
what we call a path is hesitation.

As tightly

As tightly as the hand holds the stone. It holds
it so tight only to cast it as far off as it can. Yet
even that distance the path will reach.

Hiding places (Double)

There are countless hiding places, but only one
salvation; but then again, there are as many
paths to salvation as there are hiding places.

Overpoweringly Jewish

In the struggle between yourself and the world,
side with the world.

Amazed, we saw the great horse

Amazed, we saw the great horse.
It broke through the ceiling of our room.
The cloudy sky scudded weakly
along its mighty silhouette
as its mane streamed in the wind.

Scene on a tram

(1910: 'In a dream I asked the dancer Eduardowa if she
would kindly dance the Csárdás once more...')

The dancer Eduardowa, a music lover,
travels everywhere, even on the tram,
in the company of two violinists
whom she frequently calls upon to play.
For there is no ban on playing on the tram,
provided the playing is good,
it is pleasing to the other passengers,
and it is free of charge, that is to say,
the hat is not passed round afterwards.

Es ist allerdings im Anfang ein wenig überraschend,
und ein Weilchen lang findet jeder, es sei unpassend.
Aber bei voller Fahrt, starkem Luftzug
und stiller Gasse klingt es hübsch.

Teil 4

[33] 1. Zu spät (22. Oktober 1913)

Zu spät. Die Süßigkeit der Trauer und der Liebe.
Von ihr angelächelt werden im Boot.

Das war das Allerschönste.

Immer nur das Verlangen, zu sterben und das Sich-noch-Halten,
das allein ist Liebe.

[34] 2. Eine lange Geschichte

Ich sehe einem Mädchen in die Augen,
und es war eine sehr lange Liebesgeschichte
mit Donner und Küssen und Blitz. Ich lebe rasch.

[35] 3. In memoriam Robert Klein

Noch spielen die Jagdhunde im Hof,
aber das Wild entgeht ihnen nicht,
so sehr es jetzt schon durch die Wälder jagt.

[36] 4. Aus einem alten Notizbuch

Jetzt am Abend, nachdem ich von sechs Uhr früh an gelernt habe,
bemerkte ich, wie meine linke Hand
die Rechte schon ein Weilchen lang
aus Mitleid bei den Fingern umfasst hielt.

[37] 5. Leoparden

Leoparden brechen in den Tempel ein
und saufen die Opferkrüge leer:
das wiederholt sich immer wieder:
schliesslich kann man es vorausberechnen,
und es wird ein Teil der Zeremonie.

However, it is initially somewhat surprising
and for a little while everyone considers it unseemly.
But at full speed, with a powerful current of air,
and in a quiet street, it sounds nice.

Part 4

Too late (22 October 1913)

Too late. The sweetness of sorrow and of love.
To be smiled at by her in a rowing boat.

That was the most wonderful of all.

Always just the yearning to die and the surviving,
that alone is love.

A long story

I look a girl in the eye,
and it was a very long love story
with thunder and kisses and lighting. I live fast.

In memoriam Robert Klein

Though the hounds are still in the courtyard,
the game will not escape,
no matter how they race through the woods.

From an old notebook

Now, in the evening, having studied since six in the morning,
I noticed that my left hand
has for some time been gripping the fingers
of my right in commiseration.

Leopards

Leopards break into the temple
and drink the sacrificial jugs dry;
this is repeated, again and again,
until it is possible to calculate in advance when they will come,
and it becomes part of the ceremony.

38 6. In memoriam Joannis Pilinszky

Ich kann ... nicht eigentlich erzählen,
ja fast nicht einmal reden;
wenn ich erzähle, habe ich meistens ein Gefühl, wie es kleine
Kinder haben könnten, die die ersten Gehversuche machen.

39 7. Wiederum, wiederum

Wiederum, wiederum, weit verbannt, weit verbannt.
Berge, Wüste, weites Land gilt es
zu durchwandern.

40 8. Es blendete uns die Mondnacht...

Es blendete uns die Mondnacht.
Vögel schrien von Baum zu Baum.
In den Feldern sauste es.
Wir krochen durch den Staub,
ein Schlangenpaar.

In memoriam Joannis Pilinszky

I can't actually... tell a story,
in fact I am almost unable even to speak;
when I try to tell it, I usually feel the way small children might
when they try to take their first steps.

Again, again

Again, again, exiled far away, exiled far away.
Mountains, desert, a vast country to
be wandered through.

The moonlit night dazzled us

The moonlit night dazzled us.
Birds shrieked in the trees.
There was a rush of wind in the fields.
We crawled through the dust,
a pair of snakes.

*Translation: Julia and Peter Sherwood
Copyright by Editio Musica Budapest. Reproduced by permission*

The music on BIS's Hybrid SACDs 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.

This recording is a result of the 'ROUNDHOUSE REVERB' video installation project by Isabel Robson and Susanne Vincenz.

The performers wish to thank in particular:

Isabel Robson, Susanne Vincenz, Dr Nina Jozefowicz, Dr Christine Anderson, Henri Thaon, Chloe Herteleer, Irwin Gage, Philippe Albèra, Studio Gärtnerstraße, Cédric Pescia.

RECORDING DATA

Recording: October 2012 at Studio Gärtnerstraße, Berlin, Germany
Producer: Justus Beyer
Sound engineer: Henri Thaon
Recording technicians: Clémence Fabre, Maksim Gamov, Christoph de la Chevallerie
Equipment: Neumann and DPA microphones; RME microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; AKG and Sennheiser headphones; ADAM and Dynaudio loudspeakers
Original format: 24-bit / 48 kHz
Post-production: Editing and mixing: Justus Beyer
Executive producers: Robert Suff (BIS) / Dr Christine Anderson (Deutschlandradio)

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Philippe Albèra 2015
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Front cover photo: © Christian Friedländer
Back cover photo of György Kurtág: © Marco Borggreve
Booklet photo of Nurit Stark: © Uwe Neumann
Booklet photo of Caroline Melzer: © Hannes Caspar
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2175 © 2015, Deutschlandradio & © 2015, Deutschlandradio / BIS Records AB, Åkersberga.

GYÖRGY KURTÁG

