

György Kurtág

KAFKA-FRAGMENTE

Anna Prohaska | Isabelle Faust

GYÖRGY KURTÁG (b. 1926)

KAFKA-FRAGMENTE OP.24

for soprano and violin

Text by FRANZ KAFKA (1883-1924)

TEIL I

1 Die Guten gehn im gleichen Schritt	1'03
2 Wie ein Weg im Herbst	0'35
3 Verstecke	0'24
4 Ruhelos	0'24
5 Berceuse I	1'03
6 Nimmermehr (Excommunicatio)	1'16
7 „Wenn er mich immer fragt“	0'33
8 Es zupfte mich jemand am Kleid	0'13
9 Die Weißnäherinnen	0'24
10 Szene am Bahnhof	0'16
11 Sonntag, den 19. Juli 1910 (Berceuse II). <i>Hommage à Jeney</i>	1'19
12 Meine Ohrmuschel ...	0'20
13 Einmal brach ich mir das Bein. <i>Chassidischer Tanz</i>	0'49
14 Umpanzert	0'23
15 Zwei Spazierstöcke. <i>Authentisch-plagal</i>	1'08
16 Keine Rückkehr	1'18
17 Stolz (1910 / 15. November, zehn Uhr.)	0'53
18 Träumend hing die Blume. <i>Hommage à Schumann</i>	2'23
19 Nichts dergleichen	1'24

TEIL II

20 Der wahre Weg. <i>Hommage-message à Pierre Boulez</i>	6'57
--	------

TEIL III

21 Haben? Sein?	0'38
22 Der Coitus als Bestrafung. <i>Canticulum Mariæ Magdalenæ</i>	0'32
23 Meine Festung	1'10
24 Schmutzig bin ich, Milena ...	1'50
25 Elendes Leben (Double)	0'20
26 Der begrenzte Kreis	0'32
27 Ziel, Weg, Zögern	0'48
28 So fest	0'51
29 Verstecke (Double)	1'21
30 Penetrant jüdisch	0'29
31 Staunend sahen wir das große Pferd	2'38
32 Szene in der Elektrischen	4'26
<i>1910: Ich bat im Traum die Tänzerin Eduardowa, sie möchte doch den Csárdás noch einmal tanzen ...</i>	

TEIL IV

33 Zu spät (22. Oktober 1913)	3'37
34 Eine lange Geschichte	1'04
35 In memoriam Robert Klein	0'38
36 Aus einem alten Notizbuch	1'06
37 Leoparden	2'14
38 In memoriam Joannis Pilinszky. [Text by Elias Canetti (1905-1994)]	2'13
39 Wiederum, wiederum	1'44
40 Es blendete uns die Mondnacht ...	6'29

Anna Prohaska, *soprano*

Isabelle Faust, *violin 'Sleeping Beauty' by Antonio Stradivari, 1704*

DES SENTIERS DANS LE MAQUIS DE L'EXISTENCE

György Kurtág, *Kafka-Fragmente* op. 24 pour soprano et violon

“Pensez combien il faut de renoncement pour s'exprimer de manière aussi concise. On peut bien étendre chaque regard aux dimensions d'un poème, chaque soupir à celles d'un roman. Mais exprimer tout un roman par un unique geste, tout un bonheur par un unique soupir : une telle concentration ne se rencontre que là où toute sentimentalité larmoyante est absente de façon équivalente.” C'est par ces phrases célèbres et souvent citées qu'Arnold Schönberg présentait les *Six Bagatelles* op. 9 de son élève Anton Webern, caractérisant ainsi une façon de composer à laquelle lui-même s'intéressait vivement depuis 1909 : s'efforcer de condenser une action musicale en l'espace de quelques secondes seulement, de la ramener à sa quintessence, en ayant le courage de l'inachevé, du fragmentaire. Les compositeurs de la seconde école de Vienne – qui s'appuyaient au fond sur l'esthétique romantique du fragment qu'avaient formulée au XIX^e siècle des poètes et des philosophes comme Schlegel, Novalis ou Schelling, mais aussi des compositeurs comme Schumann et Chopin – ouvraient ainsi la voie à une conception musicale qui n'a rien perdu de sa fascination pour les musiciens d'aujourd'hui.

Parmi les compositeurs actuels, nul ne va aussi loin dans la concentration que le Hongrois György Kurtág. Ses *Fragments de Kafka* pour soprano et violon op. 24, composés entre le 6 juillet 1985 et le 9 mars 1987 et créés le 25 avril 1987 lors du Festival de musique de chambre contemporaine de Witten par Adrienne Csengery, soprano, et András Keller au violon, comptent parmi ses compositions les plus importantes en ce genre. D'une durée de soixante minutes environ, l'œuvre prend place parmi les grands cycles de lieder de l'histoire de la musique. Quarante miniatures en tout, dont la durée oscille entre vingt secondes et sept minutes au maximum, sont réunies en quatre sections qui gravitent autour d'un motif principal : la marche sur un chemin – que ce soit au sens courant du terme ou en un sens existentiel ou philosophique –, la recherche d'un sentier dans le labyrinthe de l'existence par “quelqu'un qui s'interroge” – selon les mots du musicologue suisse Philippe Albèra. Morcelé et inachevé, le fragment, avec son caractère acéré, sa brièveté et sa malléabilité, est à la fois signe et outil d'un mouvement infini vers l'absolu. Il est devenu pour Kurtág un point de départ essentiel dans sa démarche visant à cerner la polyphonie d'une réalité complexe et contradictoire – une conception tout à fait dans l'esprit des romantiques, pour qui le fragment présentait l'infini dans le fini, dans la mesure où cet énoncé bref et concis, nettement clos sur lui-même vis-à-vis de l'extérieur, renferme en lui-même une image miniature de l'univers illimité.

György Kurtág est né en 1926 à Lugoj, non loin de Timișoara, mais ce n'est que vers la fin des années 1980 que le public occidental a découvert son esthétique très originale. En 1986 encore, à l'occasion du soixantième anniversaire du compositeur, cinq ans après la création à Paris de son cycle de lieder, *Messages de feu Demoiselle R. V. Trousova*, par l'Ensemble Intercontemporain sous la direction de Sylvain Cambreling, Pierre Boulez avouait : “J'ai découvert la musique de György Kurtág bien trop tard. Je ne sais pas pour quelle raison, à la suite de quel malheureux enchaînement de circonstances – en tout cas, elle m'avait complètement échappé jusqu'à ces dernières années. Vraiment complètement : je n'en connaissais pas une note, j'ignorais même le nom de ce compositeur !” Mais au cours des années 1980, Kurtág s'est retrouvé propulsé au premier plan du monde musical occidental : Claudio Abbado le programme au festival Wien Modern de 1988, l'Orchestre philharmonique de Berlin le nomme compositeur en résidence en 1993, et, cette même année, le Festival de Salzbourg, sous la direction de Gerard Mortier, consacre une série de concerts à ses œuvres. Ces succès montrent à quel point Kurtág, avec son langage musical si personnel, avait déjà anticipé bien des choses auxquelles aspiraient de nombreux compositeurs d'avant-garde – dont Luigi Nono, György Ligeti et Karlheinz Stockhausen – pour ouvrir de nouvelles voies après la domination de la pensée structurale dans la musique des années 1950 et 1960.

Kurtág a commencé par suivre une formation musicale en piano, composition et musique de chambre à Budapest dans l'immédiat après-guerre. Les années 1956 à 1958 marquent un tournant décisif dans sa vie : quelques mois après la répression du soulèvement populaire en Hongrie, Kurtág se rend à Paris, où il suit les cours d'Olivier Messiaen et de Darius Milhaud et travaille avec la psychologue hongroise Marianne Stein, spécialisée dans le travail avec les artistes. Il lui dédiera plus tard ses *Fragments de Kafka*. Jusqu'alors surtout influencé par la musique et l'esthétique de Béla Bartók et Zoltán Kodály, Kurtág découvre à Paris un univers entièrement nouveau pour lui : la musique de l'avant-garde occidentale et de la Seconde École de Vienne. Ces nouvelles influences le plongent toutefois dans une crise profonde, qu'il évoque dans un entretien avec Bálint

András Varga, *Trois questions à György Kurtág* : “En 1956, le monde s'est véritablement effondré pour moi. Pas seulement le monde extérieur, mais aussi mon monde intérieur. [...] D'innombrables questions morales [ont surgi], toute mon attitude en tant qu'être humain a été remise en question. Je suis tombé bien bas à l'époque. [...] Je ne pouvais composer que si je me sentais à peu près en harmonie avec moi-même, si je pouvais accepter ce que j'étais – si j'étais sûr de mon identité. À Paris, j'ai ressenti jusqu'au désespoir qu'il n'y avait rien de vrai dans le monde, que je ne trouvais rien dans la réalité sur quoi prendre appui.” C'est à cette époque que Kurtág commence à s'intéresser de près à l'écrivain pragois Franz Kafka, dont la nouvelle *La Métamorphose* – l'histoire de Gregor Samsa, qui, après s'être soudain métamorphosé en un “énorme cancrelat”, dépérit en se retrouvant coupé de toute communication avec son entourage – est devenue pour Kurtág une image de sa propre situation. Marianne Stein lui donne alors le conseil, philosophique autant que musical, de revenir, en composant, à la note unique, élément fondamental de toute musique, et d'élargir son regard à partir de là. Le compositeur puise dans cette idée de nouvelles énergies et modifie radicalement son esthétique musicale, ce qui se manifeste pour la première fois dans le quatuor à cordes qu'il compose alors et qui sera créé en 1959 à Budapest. Pour bien marquer le nouveau départ que constitue cette œuvre, Kurtág la désigne comme son opus 1. Dès lors, il se met à déployer un univers inépuisable de miniatures musicales, dans lesquelles il atteint une expressivité et une richesse formelle maximales à partir d'un matériau minimal. Christoph Schlüren a décrit ces miniatures comme une synthèse de la “concentration et la sensibilité ascétiques” de Webern et de la “musicalité abyssale” de Bartók, “entièrement intériorisée et transcendée en quelque chose de personnel”. Toutefois, à la différence de Webern, Kurtág ne nous offre pas des œuvres construites sur des matériaux abstraits, mais – en prenant un plaisir évident aux sonorités et aux aspects corporels – des univers musicaux d'une extrême délicatesse, qui mettent en jeu les techniques les plus variées : réduction à un son unique, lignes et mélismes agités, canons complexes, bruits discordants, sons qui s'effritent, et jusqu'à des sonorités d'intervalles consonants d'une beauté stupéfiante ou à des échos de musiques populaires d'Europe de l'Est. Nombre de ses œuvres sont dédiées à des amis – vivants ou décédés – et contiennent donc aussi des messages secrets et des indices d'ordre personnel, à caractère autobiographique, entre lesquels se tisse un réseau presque infini de relations et d'associations. À l'exception d'une œuvre orchestrale, *Stèle* op. 33 (1993-1995), Kurtág s'est plutôt concentré sur les œuvres de musique de chambre ou pour petites formations. Le 15 novembre 2018, après une genèse qui aura duré plus de dix ans, est créé à la Scala de Milan son premier opéra, dont la partition porte encore la mention “Versione non definitiva” : *Fin de Partie*, d'après la pièce de Samuel Beckett – le compositeur alors âgé de 92 ans offre ici une œuvre d'une extrême densité, portant sur notre impuissance face à la fin.

En 1985, fasciné par de courtes phrases et des fragments qui ne proviennent pas de l'œuvre littéraire proprement dite de Kafka mais de textes de l'auteur à usage privé, Kurtág commence un peu par hasard à esquisser de petites pièces pour une soprano et un violon – d'abord sans projet précis et sans savoir s'il en restera à cette formation très réduite. Mais il réalise très vite que celle-ci est exactement ce qui convient pour éclairer sous toutes ses facettes l'univers gravitant autour du motif de l'errance que Kurtág décèle dans ces textes de Kafka – extraits de ses journaux intimes allant de 1910 à 1923, des textes posthumes que Max Brod a publiés sous le titre *Préparatifs de nocé à la campagne*, des lettres à son ami d'enfance Oskar Pollak et à Milena Jesenská ou encore de l'essai d'Elias Canetti intitulé *L'autre procès. Les lettres de Kafka à Felice*. L'idée initiale d'intituler les *Fragments de Kafka* d'après une citation du vingt-troisième fragment : “Ma cellule de prison – ma forteresse” montre à quel point Kurtág a été saisi et touché par les courtes formules de Kafka. Le compositeur n'a pas fixé lui-même l'ordre de succession définitif des quarante miniatures, il en a en grande partie laissé le soin au musicologue hongrois András Wilhelm.

Kurtág expose d'emblée le rythme élémentaire d'une marche presque sans fin dans le premier fragment, décrivant les “bons” qui “marchent d'un même pas”, tandis que “les autres dansent autour d'eux les danses du temps” : le violon oscille comme en un mouvement perpétuel entre les notes *do* ³ et *ré* ³, et le chant entre *sol* ³ et *la* ³. La conduite des deux voix, en quintes d'abord parallèles, puis décalées l'une par rapport à l'autre – intervalle de base de l'accord du violon, la quinte, avec sa sonorité archaïsante, ouverte au point de vue harmonique et dépourvue de tension, caractérise un certain nombre des *Fragments* –, est d'une sobriété pénétrante. Kurtág la contrarie ensuite en transformant les noires en noires pointées et en faisant intervenir des “danses du temps” plus mouvementées, mais qui ne jouent pour finir qu'un rôle épisodique au sein d'une régularité continue. La “marche” régulière est le fil conducteur de l'ensemble du cycle, qu'elle progresse avec une persévérance stoïque ou qu'elle tourne en rond sans issue, comme un feu follet, tout en étant

souvent perturbée par un accès d'expressivité hurlante ou par un moment de panique où elle semble faire du surplace jusqu'à l'épuisement, ne trouvant d'issue qu'en retournant au silence. Kurtág s'échappe parfois de cette progression impitoyable et monotone des passages en mouvement perpétuel par des éléments de danse, s'envolant tantôt plein de légèreté dans une valse, tantôt plein d'une ironie amère et d'une motricité grotesque, comme dans le fragment qualifié de "danse hassidique" – le treizième fragment du cycle, "chiffre du malheur" –, évoquant une jambe cassée comme "la plus belle expérience de [sa] vie".

Au centre de l'œuvre, "Der wahre Weg" ("Le vrai chemin"), le plus long fragment du cycle, dédié en "hommage-message" à l'ami et collègue Pierre Boulez, constitue à lui seul toute la deuxième section. La marche du monde y semble prise comme dans un ralenti, en intervalles serrés au violon, parfois en quarts de ton, tournant lentement en rond. De ce "vrai chemin", Kafka nous dit que ce n'est pas un exercice de haute voltige, mais une corde tendue "à ras de terre", un piège dangereux dans le labyrinthe d'une quête laborieuse qui finit par s'immobiliser dans un embouteillage de sons toujours plus oppressant.

Pour la partie vocale comme pour celle du violon, Kurtág pousse les interprètes de ses *Fragments de Kafka* jusqu'aux limites de leurs possibilités de jeu et d'expression. La soprano doit maîtriser toutes les facettes de son art – chant lyrique et expressif, chuchotement, souffle, gloussement, gémissement, parole, ricanement et cri sur plusieurs registres – d'une manière qui s'exprime aussi sur un plan immédiatement physique. Quant au violoniste, il doit tout autant s'abandonner à de douces cantilènes que jouer de manière stridente et bruyante, gratter ou faire grincer son instrument, frapper les cordes avec le bois de l'archet, les faire hurler dans des *glissandos* ou effrayer l'auditeur avec des clusters secs et des *pizzicatos* claquants. Kurtág ne manque pas non plus d'humour : dans le vingt-quatrième fragment, "Schmutzig bin ich, Milena..." ("Je suis sale, Milena..."), afin d'élargir la tessiture ou de modifier la sonorité du violon par la *scordatura* (c'est-à-dire en changeant l'accord de certaines cordes), il fait appel à un deuxième instrument. Le violoniste doit en modifier l'accord par des *glissandos* de chevilles pendant qu'il joue, préparant ainsi l'instrument à son véritable emploi dans le trente-deuxième fragment, "Szene in der Elektrischen" ("Scène dans le tramway").

Ces quelques exemples présentés un peu plus en détail donnent une idée de la profusion d'éléments hétérogènes que Kurtág fait se heurter en quelques secondes ou quelques minutes dans ses quarante *Fragments de Kafka*. Chacun de ces fragments est un univers en lui-même, mais aussi un élément constitutif d'un cosmos démesuré d'émotions humaines et d'états intérieurs, oscillant entre bonheur et désespoir, joie de vivre et certitude de la mort, humour, grotesque amer et ironie mordante – tâtonnant sans défense, avec une fragilité existentielle, à travers le maquis de l'existence et saisissant profondément l'auditeur par sa brûlante intensité, comme un théâtre imaginaire composé de jets de lumière illuminant par éclairs l'essence de l'être humain.

ANNE DO PAÇO
Traduction : Laurent Cantagrel

PATHS THROUGH THE MAZE OF LIFE

György Kurtág's *Kafka-Fragmente* for soprano and violin op.24

'Consider what abstinence is required to express oneself so briefly. Every glance can be expanded into a poem, every sigh into a novel. But to express a novel in a single gesture, happiness in a single indrawn breath: such concentration is found only where self-indulgence is absent to a corresponding degree.' This famous and oft-quoted passage comes from the pen of Arnold Schoenberg, who was describing the Six Bagatelles op.9 of his pupil Anton Webern and, in so doing, a compositional method that had also been of burning interest to himself since 1909: the condensation of a musical event to its essence, lasting only a few seconds, combined with the courage to be open-ended, to be fragmentary. In this way, the composers of the Second Viennese School – ultimately going back to the Romantic aesthetic of the fragment as already formulated in the nineteenth century by authors and thinkers such as Schlegel, Novalis and Schelling, but also composers like Schumann and Chopin – had opened the way for a musical philosophy that has continued to exert its fascination far into our own time.

However, there is certainly no composer of the present day who has made such radical use of extreme compression as the Hungarian György Kurtág. Among his most important works of this kind is the *Kafka-Fragmente* for soprano and violin op.24, composed between 6 July 1985 and 9 March 1987 and premiered on 25 April 1987 at the Wittener Tage für Neue Kammermusik by the soprano Adrienne Csengery and the violinist András Keller. With a total playing time of around sixty minutes, the work takes its place alongside the great song cycles of musical history. A total of forty miniatures, ranging in duration from twenty seconds to a maximum of seven minutes, are assembled in four sections that revolve around one main motif: the pursuit of a path (whether in the everyday, existential or philosophical sense), the search for a trail through the labyrinth of life, by a 'human being who questions himself', to quote the Swiss musicologist Philippe Albèra. The fragment in its very fragmentariness, its unfinished nature, with its trenchancy, brevity and flexibility, as a sign and at the same time a tool of an infinite approach to the absolute, became Kurtág's key starting point in an attempt to encompass the multivocality of a complex, contradictory reality. In this, he was following the spirit of the Romantics, for whom the fragment presented the infinite in the finite, since it is a short, concise statement, clearly closed to the outside, yet enclosing a miniature image of the boundless universe.

György Kurtág, born in Lugoj, near Timișoara (Romania), in 1926, only entered the consciousness of the western European public with his highly personal aesthetic towards the end of the 1980s. As late as 1986, Pierre Boulez, whose Ensemble Intercontemporain had premiered Kurtág's song cycle *Messages of the Late Miss R. V. Troussova* (conducted by Sylvain Cambreling) in Paris in 1981, remarked on the occasion of the composer's sixtieth birthday: 'I got to know György Kurtág's music much too late. I don't know why, as a result of what unfortunate concatenation of circumstances – in any case, it had completely passed me by until the last few years. And I really mean completely: I didn't know a note of the composer's, not even his name!' But after Claudio Abbado made his output the focus of the Wien Modern Festival in 1988 and the Berliner Philharmoniker appointed him composer in residence in 1993, as did the Salzburg Festival under Gerard Mortier, Kurtág suddenly found himself at the centre of important festivals and concert series. As a result, it became clear just how much Kurtág, with his unique musical language, had already anticipated everything that numerous avant-garde composers – Luigi Nono, György Ligeti and Karlheinz Stockhausen among them – were looking for in order to pursue new avenues after the musical thinking, dominated by structural concepts, of the 1950s and 60s.

Kurtág initially received his musical training in piano, composition and chamber music in Budapest after the Second World War. The years 1956 to 1958 marked a decisive turning point in his life. The popular uprising in Hungary had just been put down and Kurtág went to Paris, where he worked with the Hungarian art psychologist Marianne Stein, to whom he later dedicated the *Kafka-Fragmente*, and attended classes given by Olivier Messiaen and Darius Milhaud. Until this time he had been influenced primarily by the music and aesthetics of Béla Bartók and Zoltán Kodály; but in Paris a completely new world opened up for Kurtág with the music of the western European avant-garde and the Second Viennese School. At the same time, all these new influences plunged him into a deep crisis, which he related in his interviews with Bálint András Varga: '[I]n 1956, the world had literally collapsed around me – not just the external world but my inner world too. Numerous

moral questions had also arisen . . . my entire conduct as a human being had become highly questionable. I sank to terrible depths of despair. . . . I have only ever been able to compose when I was on fairly good terms with myself, when I was able to accept myself for what I am – when I was able to discern some sort of unity in my view of the world. In Paris I felt, to the point of desperation, that nothing in the world was true, that I had no grip on reality.'¹ It was during this period that Kurtág began his intensive study of the Prague writer Franz Kafka: his novella *The Metamorphosis*, whose protagonist Gregor Samsa is cut off from all communication with his human environment when he is suddenly transformed into 'a monstrous vermin', became for Kurtág an image of his own situation. Finally, however, he drew new energy from Marianne Stein's compositional and philosophical advice to go back to the single note as the basic element of all music and from there to broaden his horizons anew. As a result, he reached a watershed in his musical thinking, first manifested in his String Quartet, premiered in Budapest in 1959.

In order to underline this new beginning, Kurtág designated the quartet as his opus 1. From this point on, he deployed his inexhaustibly rich world of musical miniatures, with which he was able to extract a maximum of expressivity and richness of form from a minimum of material. Christoph Schlüren has described these pieces as a synthesis between Webern's 'ascetic concentration and sensitivity' and Bartók's 'unfathomable musicianship' – 'totally internalised and transcended into something of his own'. Unlike Webern, however, Kurtág does not work out the materials on hand in abstract fashion; rather – with great delight in sonority and physicality – he presents extremely sensitive sound worlds and a wide variety of techniques, ranging from reduction to a single note, by way of animated part-writing and melismas, to complex canons, from dissonant noises and disintegrating tones to overwhelmingly beautiful consonant intervals or echoes of eastern European folk music. Many of his works are dedicated to friends living or dead, and as such also constitute secret messages and deeply personal, autobiographically tinged signs, between which an almost endless network of relationships and associations stretches out. Until his orchestral work *Stele* op.33 (1993/95), Kurtág concentrated entirely on chamber and ensemble music. On 15 November 2018, after more than ten years of gestation – and, even then, annotated 'Versione non definitiva' – his first opera finally received its world premiere at La Scala in Milan: *Fin de partie* after Samuel Beckett's *Endgame*, a highly concentrated work by a ninety-two-year-old composer dealing with our powerlessness in the face of the end.

In 1985, fascinated by short sentences and fragments deriving not from Kafka's literary œuvre in the strict sense but from private texts of his, Kurtág had begun sketching small pieces for a soprano and a solo violin, more or less by chance – at first without any larger plan and not yet knowing whether they would remain wedded to these reduced forces. But they soon turned out to be just the right medium to illuminate in all its facets the world centring on the motif of wandering that Kurtág discerned in Kafka: in his diaries written between 1910 and 1923, in the texts published posthumously by Max Brod under the title *Hochzeitvorbereitungen auf dem Lande* (*Wedding Preparations in the Country*), in letters to the friend of his youth Oskar Pollak and to Milena Jesenská, as well as in Elias Canetti's essay *Der andere Prozess: Kafka's Briefe an Felice* (*Kafka's Other Trial: The Letters to Felice*). The extent to which Kurtág allowed himself to be drawn into and touched by Kafka's short phrases is shown by his original idea of heading the *Kafka-Fragmente* with the quotation from Fragment 23, 'Meine Gefängniszelle – meine Festung' (My prison-cell – my fortress). The composer did not determine the final arrangement of the forty miniatures himself, but left it largely to the Hungarian musicologist András Wilhelm.

Kurtág sets out the basic rhythm of a virtually never-ending forward stride in the first fragment, which speaks of 'the good' who 'march in step' while 'the others dance around them the dances of time': as in a *moto perpetuo*, the violin oscillates between the notes *c* and *d* and the voice between *g* and *a*. The writing for the two voices in fifths (initially parallel, then out of synchronisation with each other) – that is, the basic interval of violin tuning, whose archaising, harmonically open, tensionless sound shapes the character of a whole series of the fragments – possesses a haunting simplicity, which Kurtág then perturbs by changing the equal crotchets to dotted ones and by the more agitated 'dances of time'; ultimately, though, these remain no more than episodes in the eternally advancing regularity. The steady 'stride' persists like a continuous thread through the entire cycle – whether with stoic perseverance or in aimlessly wandering, inescapable circles – but is frequently disturbed by screaming expressiveness or by panic-stricken moments marking time to the point

¹ Bálint András Varga (ed.), *György Kurtág: Three Interviews and Ligeti Homages* (Rochester: University of Rochester Press, 2009), p.6.

of exhaustion, which can only find an exit by falling silent. Kurtág repeatedly breaks out of the mercilessly advancing monotony of the *moto perpetuo* passages with dance elements, sometimes flitting nimbly into a waltz, sometimes full of bitter irony and grotesque motricity, as in the fragment about a broken leg as the 'most wonderful experience of [one's] life', which is called 'Chassidic Dance' and assigned the 'unlucky number' 13 in the cycle.

At the centre of the work is *Der wahre Weg*, the longest fragment in the cycle, which forms the second section by itself and is dedicated as a 'homage-message' to his friend and colleague Pierre Boulez. The course of the world appears here as if caught in slow motion in the slowly revolving, narrow, sometimes quarter-tone intervals in the violin. This 'true path' is depicted not as an aerial high-wire act, but as a rope stretched only 'just above the ground', appearing rather as a dangerous stumbling block in the maze of an arduous search that finally comes to a halt in an increasingly oppressive traffic jam of notes.

In both voice and violin parts, Kurtág challenges the performers of his *Kafka-Fragmente* to the limits of their playing and expressive possibilities. The soprano must master the full gamut of lyrical and expressive singing, whispering, breathing, gurgling, groaning, speaking, giggling and screaming across several registers in a way that is also directly expressed in her physicality. The violin has to sing out in smooth cantilenas but also to sound shrill and noisy, to scratch and squeak on the instrument or to strike the strings with the wood of the bow, to howl in glissandos, to startle with dry clusters and cracking pizzicatos. Kurtág displays humour when he calls for an expansion of the compass or a different timbre to the violin sound through the use of scordatura (retuning individual strings); this is achieved by the addition of a second instrument which the player retunes in no.24, *Schmutzig bin ich, Milena . . .*, by performing tuning peg (scordatura) glissandos, thus preparing it for its actual use in no.32, *Szene in der Elektrischen*.

Even these few examples, brought into focus a little more precisely here, show the abundance of heterogeneous elements that Kurtág allows to converge in just a few seconds or minutes in his forty *Kafka-Fragmente*. Each fragment is a cosmos in itself and at the same time a component in a vast universe of human emotions and inner states, swinging between happiness and despair, enjoyment of life and certainty of death, humour, bitter grotesquerie and vituperative irony: groping unprotected through the maze of life with existential fragility and utterly captivating the listener in its burning intensity – like an imaginary theatre of spotlights trained on the essence of human existence.

ANNE DO PAÇO
Translation: Charles Johnston

PFADE IM DICKICHT DES LEBENS

György Kurtágs *Kafka-Fragmente* op. 24 für Sopran und Violine

„Man bedenke, welche Enthaltsamkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen. Jeder Blick lässt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken: solche Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Maße fehlt.“ Diese berühmte und oft zitierte Passage stammt aus der Feder Arnold Schönbergs, der mit diesen Worten die Sechs Bagatellen op. 9 seines Schülers Anton Webern umschrieb und damit eine Kompositionsweise, die ihn selbst seit 1909 auch brennend interessierte: die Verdichtung eines musikalischen Geschehens auf seine nur wenige Sekunden dauernde Essenz, verbunden mit dem Mut zur Offenheit, zum Fragmentarischen. Damit hatten die Komponisten der Zweiten Wiener Schule – letztlich zurückgehend auf die romantische Fragment-Ästhetik, wie sie von Autoren und Denkern wie Schlegel, Novalis oder Schelling, aber auch Komponisten wie Schumann und Chopin bereits im 19. Jahrhundert formuliert worden war – ein Tor hinein in ein Musikdenken geöffnet, das noch bis weit in unsere Zeit hinein seine Faszination entfaltet.

Wohl keiner unter den Komponisten der Gegenwart arbeitet allerdings derart radikal in der äußersten Verdichtung wie der Ungar György Kurtág. Zu seinen bedeutendsten Werken dieser Art zählen die zwischen dem 6. Juli 1985 und dem 9. März 1987 komponierten und am 25. April 1987 bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik von der Sopranistin Adrienne Csengery und dem Geiger András Keller uraufgeführten *Kafka-Fragmente* op. 24 für Sopran und Violine. In seinem Gesamtumfang von etwa 60 Minuten Spieldauer steht das Werk neben den großen Liederzyklen der Musikgeschichte. Insgesamt 40, in der Spieldauer zwischen 20 Sekunden und maximal 7 Minuten angesiedelte Miniaturen sind in vier Abteilungen versammelt, die um ein Hauptmotiv kreisen: Das Beschreiten eines Weges – sei es im alltäglichen, sei es im existenziellen oder philosophischen Sinne –, die Suche nach einem Pfad im Labyrinth des Lebens, durch einen „Menschen, der sich befragt“ – so der Schweizer Musikwissenschaftler Philippe Alberà. Das Fragment in seiner Bruchstückhaftigkeit und seinem Unvollendetsein als Zeichen und zugleich Werkzeug einer unendlichen Annäherung an das Absolute, wurde Kurtág mit seiner Pointiertheit, Kürze und Beweglichkeit dabei zum zentralen Ausgangspunkt, um die Vielstimmigkeit einer komplexen, widersprüchlichen Wirklichkeit durchaus im Sinne der Romantiker zu umkreisen, für die das Fragment das Unendliche im Endlichen präsentierte, ist es doch als kurze, knappe Aussage zwar nach außen klar abgeschlossen, in seinem Inneren jedoch ein Miniaturbild des grenzenlosen Universums.

Mit seiner ganz eigenen Ästhetik war der 1926 in Lugoj in der Nähe von Timișoara geborene György Kurtág erst gegen Ende der 1980er Jahre in das Bewusstsein der westlichen Öffentlichkeit gedrungen. Noch 1986 bemerkte Pierre Boulez, der 1981 Kurtágs Liederzyklus *Mitteilungen des verstorbenen Fräuleins Trousova* mit dem Ensemble Intercontemporain in Paris uraufgeführt hatte, anlässlich des 60. Geburtstags des Komponisten: „Die Musik von György Kurtág habe ich erst viel zu spät kennengelernt. Ich weiß nicht warum, infolge welcher unseligen Verkettung von Umständen – jedenfalls war sie mir bis in die letzten Jahre vollständig entgangen. Tatsächlich vollständig: Ich kannte keine Note, nicht einmal den Namen des Komponisten!“ Nachdem dann aber Claudio Abbado 1988 sein Werk zum Schwerpunkt des Festivals Wien Modern machte, die Berliner Philharmoniker ihn 1993 zu ihrem Composer in Residence ernannten ebenso wie die Salzburger Festspiele unter Gerard Mortier, stand Kurtág plötzlich im Zentrum wichtiger Festivals und Konzertreihen, die klar machten, wie sehr dieser mit seiner einzigartigen Musiksprache bereits all das vorgedacht hatte, wonach zahlreiche Avantgardekomponisten – darunter Luigi Nono, György Ligeti und Karlheinz Stockhausen – suchten, um nach dem strukturell dominierten Musikdenken der 1950er- und 60er-Jahre neue Wege zu beschreiten.

Seine musikalische Ausbildung in den Fächern Klavier, Komposition und Kammermusik hatte Kurtág nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst in Budapest erhalten. Eine entscheidende Wende in seinem Leben markierten die Jahre 1956 bis 1958. Der Volksaufstand in Ungarn war gerade niedergeschlagen worden und Kurtág nach Paris gegangen, wo er mit der ungarischen Kunst-Psychologin Marianne Stein, der er später die *Kafka-Fragmente* widmete, arbeitete und Kurse bei Olivier Messiaen und Darius Milhaud besuchte. Bisher vor allem von der Musik und Ästhetik Béla Bartóks und Zoltán Kodály beeinflusst, erschloss sich für Kurtág in Paris mit der Musik der westlichen Avantgarde und der Zweiten Wiener Schule ein völlig neuer Kosmos. Zugleich stürzten ihn all die neuen Einflüsse aber auch in eine tiefe Krise, über die er in seinem Gespräch *Drei Fragen an György Kurtág* mit Bálint András Varga berichtet: „1956 ist für mich die Welt tatsächlich zusammengebrochen. Nicht nur die äußere Welt, sondern auch meine innere. (...) Unzählige moralische Fragen (tauchten) auf, meine ganze Haltung

als Mensch wurde in Frage gestellt. Ich bin damals ziemlich tief heruntergekommen. (...) Komponieren konnte ich immer nur dann, wenn ich einigermaßen gut mit mir selber auskam, wenn ich akzeptieren konnte, wie ich war – wenn ich mich meiner Identität versichert hatte. In Paris empfand ich bis zur Verzweiflung, dass es in der Welt nichts Wahres gäbe, dass ich keinen Halt in der Wirklichkeit finden konnte.“ In dieser Zeit begann Kurtág seine intensive Beschäftigung mit dem Prager Schriftsteller Franz Kafka, in dessen Erzählung *Die Verwandlung* über jenen Gregor Samsa, der – durch die plötzliche Verwandlung in einen Käfer von aller Kommunikation mit seinem menschlichen Umfeld abgeschnitten zugrunde geht – für Kurtág zu einem Bild seiner eigenen Situation wurde. Aus dem kompositorisch-philosophischen Rat Marianne Steins, in seiner Musik auf den einzelnen Ton als das Grundelement aller Musik zurückzugehen und von dort aus den Blick wieder zu weiten, schöpfte der Komponist schließlich wieder neue Energien und fand zu einer grundlegenden Wandlung seines musikalischen Denkens, die sich erstmals in seinem 1959 in Budapest uraufgeführten Streichquartett manifestierte.

Um seinen Neuanfang deutlich zu markieren, bezeichnete Kurtág diese Komposition als sein Opus 1 und entfaltete fortan von hier aus seine unerschöpflich reiche Welt an musikalischen Miniaturen, mit denen er aus einem Minimum an Material ein Maximum an Expressivität und Gestaltenreichtum zu gewinnen vermag. Christoph Schlüren bezeichnete diese als eine Synthese aus Weberns „asketischer Konzentration und Sensibilität“ mit Bartóks „abgründigem Musikantentum“ – „restlos verinnerlicht und transzendiert ins Eigene“. Im Unterschied zu Webern präsentiert Kurtág jedoch keine Arbeit mit abstrakten Materialbeständen, sondern – mit einer großen Lust an Klang und Körperlichkeit – äußerst sensible Klangwelten und verschiedenste Techniken vom reduzierten Einzelton über bewegte Linienführungen und Melismen bis zum komplexen Kanon, von dissonanten Geräuschen und zerbröselnden Tönen bis zu überwältigend schönen konsonanten Intervallklängen oder osteuropäischen Volksmusikanklängen. Viele seiner Werke sind Freunden – lebenden wie verstorbenen – gewidmet und als solche auch geheime Botschaften und zutiefst persönliche, autobiographisch gefärbte Zeichen, zwischen denen sich ein schier unendliches Netz an Beziehungen und Assoziationen aufspannt. Bis zu seinem Orchesterwerk *Stele* op. 33 (1993/95) konzentrierte Kurtág sich völlig auf Kammer- und Ensemblesmusik. Am 15. November 2018 erlebte schließlich nach über zehnjähriger Entstehungszeit und mit dem Vermerk „Versione non definitiva“ versehen Kurtágs erste Oper an der Scala di Milano ihre Uraufführung: *Fin de Partie* nach Samuel Becketts *Endspiel* – ein hochkonzentriertes Werk des inzwischen 92-jährigen Komponisten über die Machtlosigkeit gegenüber dem Ende.

1985 hatte Kurtág, fasziniert durch kurze Sätze und Fragmente, die nicht aus Kafkas eigentlichem schriftstellerischen Œuvre, sondern aus privaten Texten des Autors stammen, eher zufällig mit der Skizzierung kleiner Stücke für eine Sopran- und eine Violinstimme begonnen – zunächst ohne größeren Plan und noch nicht wissend, ob es bei der reduzierten Besetzung bleiben würde. Doch bald schon erwies sich gerade diese als die richtige, um die um das Motiv des Wanderns kreisende Welt, die Kurtág bei Kafka aufspürte, in all ihren Facetten auszuleuchten: in dessen zwischen 1910 und 1923 geschriebenen Tagebüchern, den nachgelassenen Texten, die Max Brod unter dem Titel *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* veröffentlichte, in Briefen an den Jugendfreund Oskar Pollak und an Milena Jesenská sowie in Elias Canettis Essay *Der andere Prozess: Kafkas Briefe an Felice*. Wie sehr sich Kurtág in die kurzen Sprachformeln Kafkas hineinziehen und von diesen berühren ließ, zeigt die ursprüngliche Idee, die *Kafka-Fragmente* mit dem Zitat des 23. Fragment „Meine Gefängniszelle – meine Festung“ zu übertiteln. Die schlussendliche Anordnung der 40 Miniaturen legte Kurtág nicht selbst fest, sondern überließ sie weitgehend dem ungarischen Musikwissenschaftler András Wilhelm.

Den Grundrhythmus eines quasi nie endenden Gehens exponiert Kurtág direkt im 1. Fragment, das von „Guten“ spricht, „die im gleichen Schritt“ gehen, während „die andern“ die „Tänze der Zeit“ tanzen: Perpetuum mobile-artig pendelt die Violine zwischen den Tönen „c“ und „d“ sowie der Gesang zwischen „g“ und „a“. Die Führung der beiden Stimmen in zunächst parallelen, dann sich gegeneinander verschiebenden Quinten, also dem Grundintervall der Geigenstimmung, das mit seinem archaisierenden, harmonisch offenen, spannungslosen Klang den Charakter einer ganzen Reihe der *Fragmente* prägt, ist von eindringlicher Schlichtheit, die Kurtág dann durch Veränderungen der Viertelnotenwerte zu punktierten und durch die bewegteren „Tänze der Zeit“, die letztlich aber doch nur eine Episode im ewig weitergehenden Gleichmaß bleiben, irritiert. Das gleichmäßige „Gehen“ zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten Zyklus – sei es mit stoischer Beharrlichkeit oder in irrlichternd-ausweglosem Kreisen, immer wieder gestört durch eine schreiende Expressivität oder bis zur Erschöpfung auf der Stelle tretende Panik, die einen Ausweg nur noch im Verstummen findet. Mit tänzerischen Elementen bricht Kurtág aus der gnadenlos voranschreitenden Monotonie der Perpetuum Mobile-Passagen immer wieder aus, mal voller Leichtigkeit in einem Walzer dahinfliegend, dann aber auch voller bitterer Ironie und grotesker Motorik, wie in dem als Chassidischer Tanz bezeichneten, im Ablauf des Zyklus der

„Unglückszahl“ 13 zugeordneten Fragment über einen Beinbruch als das „schönste Erlebnis“ eines „Lebens“. Im Zentrum des Werkes steht mit *Der wahre Weg* das längste Fragment des Zyklus, als einziges die 2. Abteilung bildend und als „Hommage-message“ dem Freund und Kollegen Pierre Boulez gewidmet. Der Lauf der Welt erscheint hier wie in einer Zeitlupe gefangen in den langsam vor sich hin kreisenden, engen, ja teils vierteltönigen Intervallen in der Violine. Nicht als luftiger Hochseilakt wird dieser „wahre Weg“ beschrieben, sondern nur „knapp über dem Boden“ gespannt erscheint ein Seil vielmehr als gefährliche Stolperfalle im Dickicht einer mühsamen Suche, die in einem zunehmend bedrückenden Stau der Töne schließlich zum Stillstand kommt.

Sowohl mit der Gesangsstimme als auch dem Violinpart fordert Kurtág die Interpreten seiner *Kafka-Fragmente* bis an die Grenzen der spiel- und ausdrucksstechnischen Möglichkeiten. Die Sängerin muss alle Facetten zwischen lyrischem und expressivem Singen, Flüstern, Hauchen, Glucksen, Ächzen, Sprechen, Kichern und Schreien über mehrere Register in einer Weise beherrschen, die sich direkt auch in ihrer Körperlichkeit ausdrückt. Die Violine darf sich in weichen Kanten ebenso aussingen, wie schrill und geräuschhaft klingen, auf dem Instrument kratzen, knarzen oder mit dem Holz des Bogens die Saiten schlagen, in Glissandi aufheulen, mit trockenen Clustern und knallenden Pizzicati aufschrecken. Humor zeigt Kurtág, wenn er zur Erweiterung des Tonumfangs bzw. zur anderen Timbrierung des Geigenklangs durch Scordatur, also Umstimmung einzelner Saiten, ein zweites Instrument fordert, das er in der Nr. 24 *Schmutzig bin ich, Milena* ... durch Wirbelglissandi während des Spielens umstimmt und so für seinen eigentlichen Einsatz in der Nr. 32 *Szene in der Elektrischen* vorbereitet.

Schon diese wenigen, hier etwas genauer in den Fokus gestellten Beispiele zeigen die Fülle heterogener Elemente, die Kurtág im Bruchteil nur weniger Sekunden oder Minuten in seinen 40 *Kafka-Fragmenten* aufeinandertreffen lässt. Jedes Fragment ist ein Kosmos für sich und zugleich doch Baustein eines unüberschaubar großen Universums an menschlichen Emotionen und inneren Zuständen zwischen Glück und Verzweiflung, Lebensfreude und Todesgewissheit, Humor, bitterer Groteske und scharfzüngiger Ironie: durch das Dickicht des Lebens mit existenzieller Zerbrechlichkeit schutzlos sich tastend und in seiner brennenden Intensität den Hörer zutiefst fesselnd – wie ein imaginäres Theater aus Schlaglichtern auf die Essenz des Menschseins.

ANNE DO PAÇO

KAFKA-FRAGMENTE

- 1 | **Die Guten gehn im gleichen Schritt**
Die Guten gehn im gleichen Schritt. Ohne von ihnen zu wissen, tanzen die andern um sie die Tänze der Zeit.
- 2 | **Wie ein Weg im Herbst**
Wie ein Weg im Herbst: Kaum ist er reingekehrt, bedeckt er sich wieder mit den trockenen Blättern.
- 3 | **Verstecke**
Verstecke sind unzählige, Rettung nur eine, aber Möglichkeiten der Rettung wieder so viele wie Verstecke.
- 4 | **Ruhelos**
- 5 | **Berceuse I**
Schlage deinen Mantel, hoher Traum, um das Kind.
- 6 | **Nimmermehr** (Excommunicatio)
Nimmermehr, nimmermehr kehrst du wieder in die Städte, nimmermehr tönt die große Glocke über dir.
- 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 | **Es zupfte mich jemand am Kleid**
Es zupfte mich jemand am Kleid, aber ich schüttelte ihn ab.
- 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.

FRAGMENTS DE KAFKA

- Les bons marchent d'un même pas**
Les bons marchent d'un même pas.
Sans les connaître, les autres dansent autour d'eux les danses du temps.
- Comme un chemin en automne**
Comme un chemin en automne : à peine l'a-t-on proprement ratissé qu'il se recouvre de feuilles mortes.
- Les cachettes**
Innombrables sont les cachettes, il n'est qu'un seul salut, mais les possibilités d'être sauvé sont aussi nombreuses que les cachettes.
- Sans repos**
- Berceuse I**
De ton manteau, noble rêve, enveloppe l'enfant.
- Jamais plus** (Excommunicatio)
Jamais plus, jamais plus tu ne reviendras dans les villes, jamais plus la grande cloche ne résonnera au-dessus de toi.
- “S'il me demandons sans cesse”**
“S'il me demandons sans cesse”. Le “ons”, détaché de la phrase, s'envola comme une balle dans la prairie.
- Quelqu'un m'a tiré par mon vêtement**
Quelqu'un m'a tiré par mon vêtement, mais je me suis débarrassé de lui.
- Les lingères**
Les lingères sous les averses.
- Scène à la gare**
Les spectateurs s'immobilisent quand le train passe.
- Dimanche 19 juillet 1910** (Berceuse II)
(*Hommage à Jeney*)
Dormir, se réveiller, dormir, se réveiller, misérable existence.
- Le pavillon de mon oreille...**
Le pavillon de mon oreille était frais au toucher, rêche, froid, juteux comme une feuille.

KAFKA-FRAGMENTS

- The good march in step**
The good march in step. 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, 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.
- The Seamstresses**
The seamstresses in the downpourings.
- Scene at the Station**
The onlookers freeze as the train goes past.
- Sunday, 19th July 1910**
(*Hommage à Jeney*)
Slept, woke, slept, woke, miserable life.
- My Ear . . .**
My ear felt fresh to the touch, rough, cool, juicy, like a leaf.

- 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.
- 18 | **Träumend hing die Blume**
(*Hommage à Schumann*)
Träumend hing die Blume am hohen Stengel.
Abenddämmerung umzog sie.
- 19 | **Nichts dergleichen**
Nichts dergleichen, nichts dergleichen.
- Teil II • Partie II • Part II 20 | **Der wahre Weg**
(*Hommage-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 III • Partie III • Part III 21 | **Haben? Sein?**
Es gibt kein Haben, nur ein Sein, nur
ein nach letztem Atem, nach Ersticken
verlangendes Sein.
- 22 | **Der Coitus als Bestrafung**
(*Canticulum Mariæ Magdalēnæ*)
Der Coitus als Bestrafung des Glückes des
Beisammenseins.
- 23 | **Meine Festung**
Meine Gefängniszelle – meine Festung.

Un jour, je me suis cassé la jambe
(*Danse hassidique*)
Un jour, je me suis cassé la jambe, ce fut la plus
belle expérience de ma vie.

Revêtu d'une armure
Pendant un instant, je me suis senti revêtu
d'une armure.

Deux cannes
(*Mode authentique – mode plagal*)
Sur le pommeau de la canne de Balzac :
Je brise tous les obstacles.
Sur le mien : Tous les obstacles me brisent.
Leur est commun le “tous”.

Pas de retour
À partir d'un certain point, il n'est plus de
retour. C'est ce point qu'il faut atteindre.

Fierté (15 novembre 1910, dix heures)
Je ne me permettrai pas d'être fatigué. Je vais
sauter dans ma nouvelle, dussé-je en avoir le
visage déchiré.

Rêveuse s'inclinait la fleur
(*Hommage à Schumann*)
Rêveuse s'inclinait la fleur sur sa haute tige.
Le crépuscule l'enveloppait.

Rien de tel
Rien de tel, rien de tel.

Le vrai chemin
(*Hommage-message à Pierre Boulez*)
Le vrai chemin passe sur une corde qui n'est
pas tendue en hauteur, mais à ras de terre.
Il semble plutôt destiné à faire trébucher
qu'à être parcouru.

Avoir ? Être ?
Avoir n'existe pas, seulement être, seulement
être désirant le dernier souffle, l'étouffement.

Le coït comme punition
(*Petit cantique de Marie Madeleine*)
Le coït comme punition du bonheur d'être
ensemble.

Ma forteresse
Ma cellule de prison – ma forteresse.

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 (15th November 1910, 10 o'clock)
I will not let myself be made tired. I will dive into
my story even if that should lacerate my face.

The flower hung dreamily
(*Hommage 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.

The True Path
(*Hommage-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.

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 Mariæ Magdalēnæ*)
Coitus as punishment of the happiness of being
together.

My Fortress
My prison-cell – my fortress.

24 | **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.

25 | **Elendes Leben** (Double)
Geschlafen, aufgewacht, geschlafen, aufgewacht,
elendes Leben.

26 | **Der begrenzte Kreis**
Der begrenzte Kreis ist rein.

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

28 | **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 | **Verstecke** (Double)
Verstecke sind unzählige, Rettung nur eine, aber
Möglichkeiten der Rettung wieder so viele wie
Verstecke.

30 | **Penetrant jüdisch**
Im Kampf zwischen dir und der Welt sekundiere
der Welt.

31 | **Stauend sahen wir das große Pferd**
Stauend 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 | **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. 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.

Je suis sale, Milena...
Je suis sale, Milena, infiniment sale, et c'est pour cela
que je fais tout ce bruit à propos de la pureté. Nul ne
chante d'une manière aussi pure que ceux qui sont au
plus profond des enfers ; et c'est leur chant que nous
prenons pour le chant des anges.

Misérable existence (Double)
Dormir, se réveiller, dormir, se réveiller, misérable
existence.

Le cercle limité
Le cercle limité est pur.

But, chemin, hésitation
Il y a un but, mais pas de chemin ; ce que nous
appelons chemin, c'est l'hésitation.

Aussi fermement
Aussi fermement que la main tient la pierre. Mais elle
ne la tient fermement que pour la rejeter d'autant plus
loin. Mais le chemin conduit même dans ces lointains.

Les cachettes (Double)
Innombrables sont les cachettes, il n'est qu'un seul
salut, mais les possibilités d'être sauvé sont aussi
nombreuses que les cachettes.

D'une judaïté insistante
Dans la lutte entre toi et le monde, soutiens le monde.

Stupéfaits, nous vîmes le grand cheval
Stupéfaits, nous vîmes le grand cheval. Il traversa en le
brisant le toit de notre pièce. Le ciel nuageux s'étirait
faiblement le long de sa silhouette puissante, et
frémissante dans le vent flottait sa crinière.

Scène dans le tramway
(1910 : "En rêve, je demandais à la danseuse Eduardowa
de bien vouloir danser la csardas une fois encore...")
La danseuse Eduardowa, qui aime la musique, se
déplace dans le tramway, comme partout ailleurs,
accompagnée de deux violonistes qu'elle fait souvent
jouer. Car il n'est pas interdit de jouer dans le
tramway si le jeu est bon, qu'il est agréable aux autres
voyageurs et qu'il ne coûte rien, c'est-à-dire s'il n'est
pas suivi d'une collecte. Il est vrai qu'au début, c'est
un peu surprenant et que, pendant un court moment,
tout le monde trouve cela inconvenant. Mais à pleine
vitesse, avec un fort courant d'air et dans une ruelle
silencieuse, c'est une jolie musique.

I am dirty, Milena...
I am dirty, Milena, endlessly dirty, that is why I make such
a fuss about cleanliness. None sing 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.

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.

Offensively 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 the 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. 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.

- 33 | **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 | **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 | **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 | **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 | **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.
- 38 | **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 | **Wiederum, wiederum**
Wiederum, wiederum, weit verbannt, weit verbannt. Berge, Wüste, weites Land gilt es zu durchwandern.
- 40 | **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.

© UMP Editio Musica Budapest

Trop tard (22 octobre 1913)
Trop tard. La douceur de la tristesse et de l'amour. La voir me sourire dans le bateau. Ce fut ce qu'il y eut de plus beau. N'avoir jamais que le désir de mourir et encore persévérer, cela seul est l'amour.

Une longue histoire
Je regarde une jeune fille dans les yeux, et ce fut une très longue histoire d'amour, avec des coups de tonnerre et des baisers et des éclairs. Je vis très vite.

In memoriam Robert Klein
Les chiens de chasse sont encore en train de jouer dans la cour, mais le gibier ne leur échappe pas, même s'il s'enfuit dès à présent par les forêts.

Extrait d'un vieux carnet de notes
Ce soir, alors que j'étudiais depuis six heures du matin, je remarquai que, depuis un moment déjà, ma main gauche tenait les doigts de la main droite embrassés, par pitié.

Les léopards
Les léopards font irruption dans le temple et boivent ce que contiennent les vases sacrificiels : cela se reproduit, encore et encore : à la fin, on peut y compter à l'avance, et cela devient une partie de la cérémonie.

In memoriam Joannis Pilinszky
Je ne peux... pas raconter vraiment, presque pas même parler ; quand je raconte, j'ai le plus souvent le sentiment que pourraient avoir de petits enfants qui font leurs premières tentatives de marche.

Une fois encore, une fois encore
Une fois encore, une fois encore, banni au loin, banni au loin. Montagnes, déserts, il me faut parcourir à pied un vaste pays.

Nocturne, la lune nous éblouissait...
Nocturne, la lune nous éblouissait. Des oiseaux criaient d'un arbre à l'autre. Des bruissements traversaient les champs. Nous rampâmes dans la poussière, un couple de serpents.

Traduction : Laurent Cantagrel

Too Late (22nd 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 lightning. 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 notice 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.

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.

Translated by Júlia and Peter Sherwood
© UMP Editio Musica Budapest

ISABELLE FAUST - Selective Discography
All titles available in digital format (download and streaming)

BÉLA BARTÓK
Violin Concertos Nos. 1 & 2
Swedish Radio Symphony Orchestra,
D. Harding
 CD HMC 902146



ALBAN BERG
Violin Concerto 'To the memory of an angel'
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Violin Concerto in D major op. 61
Orchestra Mozart,
C. Abbado
 CD HMC 902105



ERNEST CHAUSSON
Concert
CÉSAR FRANCK
Sonata for piano and violin
 with *A. Melnikov,*
Quatuor Salagon
 CD HMM 902254



ANTONÍN DVOŘÁK
Violin Concerto . Piano Trio op. 65
 CD HMC 901833
Cello Concerto . Trio 'Dumky' op. 90
 CD HMC 901867



CLAUDE DEBUSSY
Les Trois Sonates . The Late Works
 with *A. Melnikov, T. de Williencourt,*
J.-G. Queyras, J. Perianes,
M. Mosnier, A. Tamestit, X. de Maistre
 CD HMM 902303



PAUL HINDEMITH
Sonatas for piano and...
 with *A. Melnikov, T. van der Swart,*
J. Berwaerts, A. Rudin, G. Costes,
 CD HMC 905271



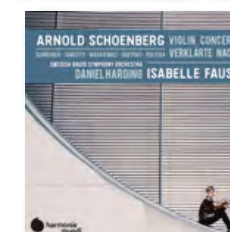
LEOŠ JANÁČEK
Sonata for violin and piano
WITOLD LUTOSŁAWSKI . Subito. Partita
KAROL SZYMANOVSKI . Myths
 with *E. Kupiec*
 CD HMA 1951793



ANDRÉ JOLIVET
Violin Concerto
ERNEST CHAUSSON . Poème
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin,
M. Letonja
 CD HMC 901925



BOHUSLAV MARTINŮ
Violin Concerto no. 2
Serenáda no. 2
Toccata & due Canzoni
 with *C. Tiberghien,*
The Prague Philharmonia,
J. Bělohlávek
 CD HMC 901951



ARNOLD SCHOENBERG
Violin Concerto
Swedish Radio Symphony Orchestra
D. Harding
Verklärte Nacht
 with *A. K. Schreiber,*
A. Tamestit, D. Waskiewicz,
J.-G. Queyras, C. Poltéra
 CD HMM 902341



IGOR STRAVINSKY
Histoire du Soldat
The Soldier's Tale
Die Geschichte vom Soldaten
 with *D. Horwitz*
L. Coppola, J. Zafra, R. Friedrich, J. van Rijen,
W. de Boevé, R. Curfs
Élégie, Duo Concertant
 with *A. Melnikov*

CD HMM 902671 [Version française]
 CD HMM 982671 [Deutsche Fassung]
 CD HMM 992671 [English version]



DMITRI SHOSTAKOVICH
Piano Concertos nos. 1 & 2
Sonata for violin and piano op. 134
 with *A. Melnikov,*
Mahler Chamber Orchestra,
T. Currentzis
 CD HMC 902104



harmonia mundi, la **ⓑ**outique en ligne

Latest news, new releases & online store are on:

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés, la boutique sont sur :

harmoniamundi.com

Anna Prohaska would like to thank

Alevtina Sagitullina, Eberhard Kloke and Carmel Raz

Avec le soutien du Centre national de la musique



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022

Enregistrement : mai 2020, Teldex Studio Berlin, Berlin (Allemagne)

Réalisation, direction artistique et montage : Martin Sauer, Teldex Studio Berlin

Prise de son : Julian Schwenkner, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
sauf textes chantés (originaux et en anglais) : © UMP Editio Musica Budapest

Partition: © UMP Editio Musica Budapest

Photos : © Marco Borggreve

Maquette : Atelier harmonia mundi