

**23.10.** 2016 20:00  
Salle de Musique de Chambre  
Dimanche / Sonntag / Sunday

**Musiques d'aujourd'hui / Luxembourg Festival**

**«György Kurtág 90»**

**Pierre-Laurent Aimard** piano

**Backstage**

**19:45** Salle de Musique de Chambre

Meet the artist (F)

Dans le cadre de

luxembourg  
**festival**

**György Kurtág** (1926)

*Játékok (extraits) (1973-)*

«Születésnapra Antal Dórának»

(«Für Dóra Antals Geburtstag») /Vol. VI

«Köszöntő Hermann Imre 90. születésnapjára» («Gruß – Imre Hermann zum 90. Geburtstag») /Vol. V

«Mándy Margit harangjai» («Glocken für Margit Mándy») /Vol. V

«Még az édes méz is... A nehéz napokban szeretettel Farkas Ferencnek» («Auch der süße Honig... In den schweren Tagen – für Ferenc Farkas») /Vol. VI

*In memoriam László Ferenc (2006)*

*Játékok (extraits) (1973-)*

«Ligatura γ» /Vol. VI

**Jan Pieterszoon Sweelinck** (1562–1621)

*Fantasia a 4 Echo d3 SwWV 260*

**György Kurtág** (1926)

*Játékok (extraits) (1973-)*

«Hempergős» («Hampeln – Strampeln») /Vol. III

«Párbeszéd Mihály András 70. Születésnapján (avagy: mit lehet ugyanarra a 4 hangra 3 hanggal válaszolni)» («Dialog am 70.

Geburtstag von András Mihály oder: Wie können dieselben 4 Töne mit 3 Tönen beantwortet werden») /Vol. V

«Szerelem, szerelem, játszott gyötrellem...» («Liebe im Herzen, bittere Schmerzen») /Vol. II

«Antifona fiszben» («Antiphone in fis») /Vol. II

«Apokrif himnusz. 2. változat» («Apokryphe Hymne.  
2. Fassung») /Vol. VI

«12 új mikrolúdium: 6. Hommage à Somlyó György – Árnyjáték 4»  
(«12 neue Mikroludien: 6. Hommage an Somlyó György –  
Schattenspiel 4») /Vol. III

«Hommage a Farkas Ferenc (2) – foszlányok egy kolinda  
emlékképéből» («Hommage an Ferenc Farkas – Erinnerungs-  
brocken aus einer Kolindenmelodie») /Vol. III

*Draft-sheet (unshaped-rough) for Tünde Szitha (2011)*

**Jan Pieterszoon Sweelinck** (1562–1621)

*Fantasia cromatica a 4 d1 SwWV 258*

**György Kurtág** (1926)

*Passio sine nomine* (2015)

*...couple égyptien en route vers l'inconnu...* (2013)

*...couple égyptien en route vers l'inconnu... Double* (2013)

*Játékok (extraits)* (1973-)

«Játék a végtelennel» («Spiel mit dem Unendlichen») /Vol.III

—

**György Kurtág** (1926)

*Acht Klavierstücke op. 3* (1960)

**Robert Schumann** (1810–1856)

*Bunte Blätter op. 99*

«Drei Stücklein: No. 3» (1838)

**György Kurtág** (1926)

*Játékok (extraits)* (1973-)

«Fanfárok» («Fanfaren») /Vol. V

«Sorok Sirokay Zsuzsinak» («Zeilen für Zsuzsa Sirokay») /Vol. VI

**Robert Schumann** (1810–1856)

*Bunte Blätter op. 99*

«Drei Stücklein: No. 1» (1838)

«Drei Stücklein: No. 2» (1838)

**György Kurtág** (1926)

*Játékok (extraits)* (1973-)

«Korál – Rajeczky Benjamin 80. születésnapjára» («Choral – Benjamin Rajeczky zum 80. Geburtstag») /Vol. V

**Robert Schumann** (1810–1856)

*Bunte Blätter op. 99*

«Fünf Albumblätter: No. 1» (1841)

**György Kurtág** (1926)

*Játékok (extraits)* (1973-)

«Medal – in memoriam Lajos Hernádi» /Vol. VIII

**Robert Schumann** (1810–1856)

*Bunte Blätter op. 99*

«Fünf Albumblätter: No. 3» (1834/35)

**György Kurtág** (1926)

*Játékok (extraits)* (1973-)

«*Consolation sereine (Pour Renée et toute la famille Junker)*» /Vol. IX

**Robert Schumann** (1810–1856)

*Bunte Blätter op. 99*

«*Fünf Albumblätter: No 2*» (1838)

**György Kurtág** (1926)

*Játékok (extraits)* (1973-)

«*Előhang egy Bálint-kiállításához*» («*Vorklänge zu einer Bálint-Ausstellung*») /Vol. V

**Robert Schumann** (1810–1856)

*Bunte Blätter op. 99*

«*Fünf Albumblätter: No. 4*» (1838)

**György Kurtág** (1926)

*Játékok (extraits)* (1973-)

«*Mint az mezei viragoc...* (*In memorian Ligeti Ilona*)» («*Wie die Blumen der Wiese...* (*In memoriam Ilona Ligeti*)») /Vol. V

**Robert Schumann** (1810–1856)

*Bunte Blätter op. 99*

«*Fünf Albumblätter: No. 5*» (1838)

**György Kurtág** (1926)

*Játékok (extracts)* (1973-)

«Születésnap elégia Juditnak – a bal keze második ujjára»  
(«Geburtstagslegie für Judit – für den zweiten Finger  
ihrer linken Hand») /Vol. VI

«Vízözön-szirénák – Waiting for Noah» («Sintflut – Sirenen  
– Warten auf Noah») /Vol. VI

**Robert Schumann** (1810–1856)

*Bunte Blätter op. 99*

«Novelette» (1838)

**György Kurtág** (1926)

*Szálkák (Splitter) op. 6d*

# Un «programme composé» pour les 90 ans de György Kurtág

Grégoire Tossier

Le «programme composé», expression apparue chez György Kurtág au début des années 1990, consiste à élaborer, pour une formation donnée ou dans les circonstances d'un concert, un programme ordonné de façon cohérente et minutieuse, où les pièces fragmentaires s'articulent, dans le cadre propre du concert, avec d'autres fragments qui n'étaient pas initialement destinés à se côtoyer au sein d'une œuvre musicale existante. Dans ce cadre peuvent venir prendre place la transcription et l'auto-transcription, largement pratiquées par Kurtág, et l'exercice de l'hommage, du tombeau, de l'*in memoriam*, qui développe une constellation intertextuelle à chaque fois renouvelée. Si elle peut consister à regrouper des fragments épars, isolés, solitaires, la composition du programme peut également s'appliquer à des œuvres plus larges ou à des cycles, dont les fragments peuvent se retrouver exilés, détachés de leur œuvre originale. Le compositeur ayant ouvert la voie, les interprètes de sa musique adoptent de plus en plus souvent la formule, qu'ils enrichissent parfois en faisant dialoguer Kurtág avec d'autres compositeurs. Ainsi notamment le Quatuor Keller, qui entrelace les œuvres pour quatuor à cordes de Kurtág avec certains «contrapuncti» de *L'Art de la fugue* de Bach; le pianiste Fredrik Ullén qui propose des «intersections» entre l'œuvre pour piano de Schubert et celle de Kurtág; le pianiste Marino Formenti, qui fait apparaître des «fantômes» (qu'il nomme *Kurtág's Ghosts*: Machaut, Ligeti, Moussorgski, Haydn, Liszt...) au beau milieu des *Jeux (Játékok)* pour piano; ou encore, exemple célèbre entre tous, le couple formé par Márta et György Kurtág eux-mêmes qui interprète des extraits des *Jeux* mêlés à des transcriptions de chorals de Bach, et parfois de Bartók. Il faut

dire que les recueils des *Jeux* (neuf volumes édités à ce jour, regroupant plus de trois cents pièces) invitent au parcours morcelé, à la sélection, à la constitution par l'interprète «de son propre cycle» (mots du compositeur).

Et la mise en regard de l'œuvre de Kurtág par des pièces extérieures crée un labyrinthe sonore pavé de contrastes et d'analogies, où résonnent des phénomènes d'écho, des conversations, des rencontres, et dans lequel **l'auditeur peut nettement percevoir l'inscription de l'œuvre de Kurtág dans l'ensemble de l'histoire de la musique.**

Pierre-Laurent Aimard est également friand de ces programmes composés et des réseaux intertextuels créés pour les circonstances d'un concert. Jan Pieterszoon Sweelinck et Robert Schumann sont ainsi convoqués pour donner la réplique à Kurtág. Nul doute que ces deux compositeurs, malgré leur distance géographique et chronologique, figurent parmi les affinités électives de ce dernier. Le présent concocté par le pianiste à l'attention du compositeur fait donc la part belle à deux compositeurs chéris par Kurtág, ainsi qu'aux fragments sous forme de cadeaux d'anniversaires que Kurtág a l'habitude d'adresser à ses amis, ses parents, ses proches – qui peuvent être peintres (Endre Bálint, dont les peintures ornent les couvertures des volumes récents des *Jeux*), instrumentistes (Ferenc László, Zsuzsanna Sirokay), poètes (György Somlyó), compositeurs, musicologues, pédagogues (Lajos Hernádi, Tünde Szitha qui travaille pour l'éditeur de Kurtág, Editio Musica Budapest) etc. Pierre-Laurent Aimard a en effet puisé principalement dans les volumes V à VII des *Jeux*, sous-titrés «Entrées de journal intime, messages personnels». Aussi les anniversaires de Dóra Antal et d'Imre Hermann (qui a formé avec sa femme Alice un couple célèbre de psychanalystes hongrois) sont-ils célébrés d'emblée, littéralement «en fanfare»; le volume VI des *Jeux* s'ouvre avec deux versions de la pièce pour Dóra Antal, la première pour la main gauche uniquement, l'autre à deux mains en imitation puis en homorythmie – Kurtág perpétue ainsi la tradition baroque du «double» qui consiste en la reprise variée d'un thème. Puis loin, le violoncelliste András Mihály, l'ethnomusicologue Benjamin





György Kurtág

photo: Andrea Felvégi

Rajeczky ou la photographe et vidéaste Judit Kurtág, petite-fille du compositeur, reçoivent également leur carte d'anniversaire sonore. Celle-ci peut prendre la forme d'une lettre, d'un poème, d'un dialogue («Comment répondre aux quatre mêmes sons par seulement trois sons?» demande Kurtág à Mihály), d'un choral (pour Rajeczky), d'une élégie («pour l'index de [l]a main gauche» de Judit), d'une fleur (en mémoire d'Ilona Ligeti, la mère de György Ligeti – la fleur étant une figure récurrente de la musique de Kurtág depuis son œuvre composée dans les années 1960, *Les Dits de Péter Bornemisza op. 7*, où les mots «l'homme est une fleur» deviennent la devise de l'écriture fragmentaire de Kurtág), d'une stèle, d'une litanie, d'une médaille etc.

Schumann n'aurait pas renié cette attitude, lui qui adresse et dédie fréquemment des œuvres, comme la première des trois «pièces» (*Stücklein*), à Clara: «Vœux. À ma fiancée bien-aimée pour Noël 1838», écrit-il. En 1851, à la suite du succès rencontré par l'édition de *l'Album pour la jeunesse op. 68 (Album für die Jugend)* fin 1848,

Schumann décide de regrouper dans un autre recueil certaines pièces éparses, dont la plupart datent des années 1836–1841. N'appartenant pas à des recueils constitués, elles sont qualifiées par Schumann de *Spreu*, qui désigne la balle de certaines céréales entourant le grain et qui correspond à l'ivraie dans l'équivalent de l'expression «séparer le bon grain de l'ivraie». Peu vendeur, ce titre laisse place aux *Bunte Blätter op. 99* – prolongées par la suite par les *Feuilles d'album op. 124 (Albumblätter)*. Encore plus que le terme «coloré» en français, l'adjectif allemand *bunt* renvoie au mélange et à la variété, mais aussi au caractère bigarré, bariolé, multicolore, ainsi qu'au côté pittoresque, haut en couleur et donc ludique, récréatif – une sorte d'équivalent des «jeux», donc. Le compositeur a même demandé à l'éditeur d'imprimer la couverture de chaque pièce, pour l'édition séparée, sur un papier de couleur différente, en accord avec le caractère général de la musique. Alors que la seconde partie contient des pièces plus développées, la première moitié du recueil est constituée de huit morceaux «plus petits»; ce sont eux que Pierre-Laurent Aimard a retenus et qu'il joue dans l'ordre de l'édition: les trois «piécettes», les cinq «feuilles d'album» et la «*novelette*».

Kurtág affectionne également les pièces *in memoriam*, il aime adresser des hommages (parfois posthumes, mais pas toujours). Les circonstances de composition ne font que susciter la création d'un «jeu» qui renvoie à une technique d'écriture, à une forme héritée, à une tradition musicale – qui peut être également populaire, folklorique et donc associée à la danse et au langage. À ce titre, l'une des pièces les plus bouleversantes est sans doute la pièce «*Hommage à Farkas Ferenc*». Ces «bribes de mélodie de *colindă*» (chant de quête roumain de la période de Noël) sont évoquées de façon enfantine: sur une seule portée en clé de sol, les deux index du pianiste se partagent en alternance la mélodie interrompue. La rêverie et la mémoire sont à l'œuvre; de larges pauses interviennent très souvent, mais il y a aussi des mesures vides, où n'est portée aucune figure de note ou de silence. Comment noter le vide en musique, ce vide qui n'est pas que le silence par opposition au son, mais qui est la béance de la mémoire, le temps de recherche dans les tréfonds des souvenirs? Mais certains jeux font montre d'un



Jan Pieterszoon Sweelinck, gravure de Jan Harmensz Muller  
Los Angeles County Museum of Art

motif précis qui devient la signature de la pièce – le rythme iambique (brève-longue) des «*Sirènes du déluge*», les gammes des «*Galipettes*» («*Hampeln – Strampeln*»), la descente chromatique qui parcourt tout le clavier dans le «*Jeu avec l'infini*» («*Spiel mit dem Unendlichen*») – ou, au contraire, dissimulent des références subtiles, comme le «*alla danza tedesca*» (référence à la danse allemande apparaissant dans le *Quatuor à cordes N° 13 op. 130* de Beethoven) qui clôt la «*Préface à une exposition de Bálint*» («*Vorklänge zu einer Bálint-Ausstellung*»). Cet ancrage délibéré de l'œuvre de Kurtág dans l'histoire de la musique est éclairé par la proximité et la présence de deux *Fantaisies* de Sweelinck. Elles renvoient également à la pratique fréquente de la transcription chez Kurtág, même si «*l'Orphée d'Amsterdam*» avait coutume de composer et

d'improviser à l'orgue et au clavecin, en se gardant bien parfois d'attribuer un clavier particulier à ses œuvres. Avec Sweelinck naît le style contrapuntique de la variation et de la fantaisie qui s'épanouira dans la fugue durant la période baroque, notamment en Europe du Nord. Toutes deux composées dans le mode dorien (le mode de ré), construites sur des durées amples avec des sections bien délimitées, les *Fantaisies SwWV 258 et 260* manifestent deux techniques d'écriture emblématiques du début du 17<sup>e</sup> siècle: la fantaisie chromatique et la fantaisie en écho. La première est basée ici sur un unique sujet entièrement chromatique, incluant tous les demi-tons inscrits dans le tétracorde descendant ré-la et qui, répété de façon incessante dans le cadre d'une écriture fuguée, développe un contrepoint de plus en plus riche et fourni, ornementé et virtuose. La seconde reprend à son compte l'imitation vocale de l'écho pour la transposer dans le cadre instrumental; les jeux d'imitation s'opèrent alors par contraste de nuances ou de registres, par des questions / réponses à des hauteurs différentes, ou encore en soulignant l'opposition de jeu de deux claviers au timbre distinct.

Pierre-Laurent Aimard a pris soin de nous proposer un large spectre de la production pianistique de Kurtág, en sélectionnant, aux côtés d'un seul cycle constitué, les *Huit pièces pour piano op. 3* de 1960, les pièces les plus récentes du compositeur, comme le *...couple égyptien en route vers l'inconnu...* (et son double, de 2013) ou la *Passio sine nomine* (de février 2015, dédiée à Pierre-Laurent Aimard). L'opus 3, d'une redoutable difficulté, fait partie des œuvres que Kurtág a composées ou esquissées lors de son séjour fondateur à Paris en 1957/58. Il y déploie un style proche de l'aphorisme dodécaphonique webernien, qu'il confronte aux techniques ancestrales du hoquet, du canon et de l'ostinato, à l'aspect percussif du piano issu de Bartók et de la technique du cymbalum, mais aussi aux clusters, aux glissandi, aux épisodes qui peuvent inclure une part d'aléatoire – le tout dans une cinglante concentration du matériau, puisque les huit pièces durent moins de cinq minutes. Quant au «couple égyptien», il s'agit en fait des *Deux époux*, une sculpture en bois d'acacia présente au Musée du Louvre (6<sup>e</sup> dynastie, vers 2350-2200 av. J.-C.),

que le compositeur illustre à l'aide d'une marche hésitante et traînante. «... Wohin?...» («Où?»), où va ce couple, se demande silencieusement Kurtág sous les notes des deux dernières mesures. Le programme se referme sur la dernière pièce des quatre *Éclats* (*Szálkák*), qui datent de 1973 – la version pour piano op. 6d a été réalisée en 1978 – et qui sont dédiés à la cymbaliste Márta Fábrián. Enfin, la quatrième pièce est la plus développée; notée *in memoriam* Ștefan Romașcanu (un violoniste roumain, ami d'enfance de Kurtág), elle commence, *mesto* (triste), par reprendre le style des chants de plainte hongrois, à partir d'un motif de notes répétées, sur un mode rubato, parlando. Le discours se fait plus volubile, mais se voit brutalement interrompu par un glas, un ré grave répété qui se perd peu à peu dans le lointain, comme un douloureux adieu au monde sonore de la musique. Comme nous le rappelle la citation de Péter Bornemisza placée en exergue silencieuse dans la partition de la pièce *in memoriam* Ilona Ligeti: «Nous sommes aussi peu de chose que les fleurs des champs, les ombres, l'écume ou les rêves...».



György und Márta Kurtág 2006 in der  
Berliner Philharmonie  
photo: Kai Bienert



# Kunst der Miniaturen

Lydia Rilling

Welch schöneres Geschenk könnte ein Interpret einem von ihm seit Jahren bewunderten Komponisten machen, als ihm einen ganzen Konzertabend zu widmen? Die Musik des ungarischen Komponisten György Kurtág liegt dem französischen Pianisten Pierre-Laurent Aimard schon seit vielen Jahren besonders am Herzen. Wie kaum ein anderer hat er sich um die Interpretation von Kurtágs Klaviermusik verdient gemacht. Zum 90. Geburtstag des Komponisten hat Aimard nun ein Geburtstagsrezital ganz im Geiste Kurtágs «komponiert». Den kontinuierlichen Dialog mit der Musikgeschichte, den Kurtág in seinen Werken führt, hat Aimard zum Programm dieses Konzerts erhoben und setzt dessen Werke in Beziehung zu Musik von zwei Kollegen aus unterschiedlichen Epochen. Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621) war zu seiner Zeit ein berühmter improvisierender Organist, der als «Orpheus von Amsterdam» Zuhörer von weither anlockte und als Komponist am Ende der frankoflämischen Vokalpolyphonie stand. Robert Schumann (1810–1856) wiederum ist neben Chopin wohl der romantische Komponist für das Klavier par excellence.

György Kurtág, 1926 geboren, zählt neben seinem Freund György Ligeti (1923–2006) zu den beiden wichtigsten Komponisten Ungarns nach 1945. Anders als Ligeti, den er 1994 als seinen «geistigen Führer» bezeichnete, entschied er sich nach der von der sowjetischen Besatzungsmacht niedergeschlagenen Revolution von 1956, sein Heimatland nicht zu verlassen. Während Ligeti zuerst nach Österreich und anschließend nach Deutschland emigrierte, blieb Kurtág in Ungarn und wurde zum





photo: Marion Kallter

György Kurtág and György Ligeti in Salzburg 1993

einigen Komponisten, der Ungarns kommunistisches Regime bis zu dessen Zusammenbruch 1989 durchlebte und dennoch hohes internationales Ansehen erlangte. In seiner Heimat nahm Kurtág schon bald eine herausragende Stellung ein – als Komponist, als Lehrer und als konzertierender Musiker.

Schon früh stand das Klavier im Zentrum von Kurtágs Leben. Ab dem fünften Lebensjahr erhielt er Unterricht von seiner eigenen Mutter. Später studierte er Klavier in Timișoara, ab 1945 dann in Budapest bei Pál Kadosa, Kammermusik bei Leó Weiner und Komposition unter anderem bei Sándor Veress und Ferenc Farkas, die nach dem Tod von Béla Bartók neben Zoltán Kodály zu den damals bedeutendsten Komponisten des Landes gehörten und bei denen zur gleichen Zeit auch Ligeti studierte. Nach neun Jahren als Klavierbegleiter und Repetitor unterrichtete Kurtág erst Klavier und von 1969 bis 1986 Kammermusik an der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest. Berühmt als ebenso fordernder wie idealistischer Lehrer prägte er u. a. den Pianisten András Schiff. Selbst Kurtágs große Liebe ist untrennbar mit dem Klavier verbunden: 1947 heiratete er die Pianistin Márta Kinsker, mit der er vierhändig am Klavier ab 1979 viele Konzerte geben sollte.

Die Musik Belá Bartóks war zunächst der wichtigste Einfluss auf Kurtágs kompositorische Entwicklung. Seinem Freund und Kommilitonen Ligeti verdankte er während des Studiums außerdem Zugang zu Partituren westlicher, zeitgenössischer Musik,

die während der 1940er und 1950er Jahre in Ungarn zunehmend schwieriger zu erhalten waren. Ein Studienaufenthalt in Paris 1957/58 erwies sich als entscheidend. Kurtág wurde Teil der berühmten Kompositionsklasse von Olivier Messiaen, zu der so unterschiedliche Komponisten wie Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis oder später George Benjamin gehörten; daneben nahm er auch Unterricht bei Darius Milhaud und Max Deutsch. Ausschlaggebend für sein weiteres Leben sollten jedoch zwei ganz andere Erfahrungen werden. In Paris entdeckte der Komponist die hoch konzentrierte, auf das Wesentliche reduzierte Musik Anton Weberns. Angesichts des Mangels anderer Technologien musste er alle wichtigen Kompositionen Weberns von Hand abschreiben – eine Tätigkeit, die im wörtlichen Sinne Spuren in seinen Händen hinterließ. Weberns auf ihre Essenz verdichtete Musiksprache faszinierte zur gleichen Zeit auch den Kreis der Komponisten, die sich ab den später 1940er Jahren alljährlich bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt trafen und die Entwicklung der Musik nach 1945 nachhaltig prägen sollten. Die Rezeption Weberns durch Kurtág und den Darmstädter Kreis (von einer ‚Schule‘ lässt sich nicht sprechen, auch wenn dies noch immer zum Standardnarrativ der westlichen Kunstmusik nach 1945 zählt), zeigt anschaulich, wie unterschiedlich ein Komponist wirken kann, wählte Kurtág doch eine ästhetisch wie technisch komplett andere Richtung als beispielsweise Boulez oder Stockhausen. In der Kürze und Prägnanz wie im fast romantischen Ausdruckswillen sind Webern und Kurtág gleichsam Seelenbrüder.

Zu der Entdeckung Weberns kamen Konsultationen der Künstlertherapeutin Marianne Stein hinzu, deren Bedeutung Kurtág selbst immer betont hat. Stein empfahl ihm, sich in seinen Stücken einfache, klare und eng umgrenzte Aufgaben zu stellen, sich zum Beispiel ausschließlich den Verbindungen von zwei Tönen zu widmen. **Damit war das Modell von Kurtágs Komponieren im Kern gefunden. Die radikale Beschränkung erwies sich als Katalysator kompositorischer Kreativität.**



György Kurtág 2006

photo: Kai Bienert

Kurtág reiht sich damit ein in eine lange Geschichte, in der die Begrenzung kompositorischer Freiheit Komponisten erst beflügelt. Am prägnantesten formulierte dies Igor Strawinsky in seiner 1939/40 entstandenen *Poétique musicale*: *«Meine Freiheit besteht darin, mich in jenem engen Rahmen zu bewegen, den ich mir selbst für jedes meiner Vorhaben gezogen habe. Ich gehe noch weiter: meine Freiheit wird umso größer und umfassender sein, je enger ich mein Aktionsfeld abstecke und je mehr Hindernisse ich ringsum aufrichte. [...] Je mehr Zwang man sich auferlegt, umso mehr befreit man sich von den Ketten, die den Geist fesseln.»* (Igor Strawinsky, *Erinnerungen. Musikalische Poetik*, Mainz: Schott 1983, S. 212).

Befreit von Fesseln schrieb Kurtág 1959 sein *Streichquartett N° 1*, für ihn selbst die «Exposition» seines Lebenswerks. Mit dieser Komposition, deren erster Satz gerade einmal eine knappe Minute dauert, fand er zur Miniaturenform, die sein Werk bis heute prägt. Die Uraufführung des Stücks in Budapest erregte

1961 großes Aufsehen als erste Komposition in Ungarn, die sich westliche Ästhetiken und Techniken der Gegenwart künstlerisch originell zu eigen machte.

Am Ausgangspunkt von Kurtágs wohl berühmtestem Werk, *Játékok (Spiele)*, stand ebenfalls eine künstlerische Krise. Zwischen 1968 und 1973 schrieb der extrem selbstkritische Komponist kaum etwas. Die ungarische Klavierlehrerin Marianne Teöke bat ihn 1973, Klavierstücke für Kinder zu schreiben. Was zunächst als *Elő-Játékok* (Vorspiele) begann, wurde mit *Játékok* zu einem Jahrzehnte umspannenden work in progress in bisher neun publizierten Bänden von zum Teil sehr kurzen, zwei- und vierhändigen Stücken. Die Beschränkung bedeutete wiederum die Befreiung. Dass sich diese ausgerechnet in Kinderstücken niederschlug, ist im Kontext der großen pädagogischen Tradition Ungarns zu sehen. Zoltán Kodály war bereits während des Zweiten Weltkrieges zur unangefochtenen Autorität der musikalischen Erziehung geworden und behielt diese Stellung auch bei, als Ungarn unter sowjetischen Einfluss geriet. Für die politisch linken Musiker war hingegen Belá Bartók das große Modell. In den 1970er Jahren erlebte die pädagogische Tradition in Budapest eine Renaissance, in deren Zusammenhang auch *Játékok* entstand. Wichtiges Vorbild von Kurtágs Stücken ist zweifellos die Sammlung *Billegető muzsika* (1948) seines ehemaligen Kompositionslehrers Sándor Veress. Über beiden Kindersammlungen schwebt Béla Bartóks *Mikrokosmos*. Den ungarischen Kritikern der 1970er Jahre waren all diese Sammlungen natürlich bestens bekannt und sie hörten *Játékok* als konzentrierte Quintessenz von Bartóks *Mikrokosmos*.

Wie Veress ging Kurtág von der Idee des unschuldigen Kindes aus, dessen Spielfreude, Neugier und Fähigkeiten genährt werden sollen. Musikalisch versucht er auf ganz unterschiedliche Weise, Kinder anzuregen, selbst eigene Ideen auszuprobieren und die Musik nicht mechanisch nachzuspielen. Graphische Notation, die in den 1950er und 1960er Jahren von vielen Komponisten vor allem in Versuchen zur offenen Form erprobt wurde, nutzt Kurtág, um die Interpreten zu aktivieren. Häufig fehlen in den

Stücken von *Játékok* die Taktstriche. Die Dauer der Töne leitet sich von deren Proportionen zueinander ab. In diesen Fällen müssen die Interpreten die Dauern selbst entwickeln. Damit wird die Einfühlung des Interpreten in die Musik unabdingbar, denn die Stücke können nicht einfach «abgespielt» werden. In diese Richtung weisen auch Kurtágs Anregungen, zu improvisieren und sich musikalisch spontan auszudrücken.

Auffallend oft wählt der Komponist sehr einfache oder bescheidene Titel, als wolle er von vornherein große Erwartungen vermeiden. Tatsächlich handelt es sich bei seinen musikalischen Aphorismen oft um objets trouvés, zum Beispiel Walzer oder Sarabanden, also Gattungen und Formen der europäischen Musikgeschichte, in die sich Ungarn gerade im Kalten Krieg einzureihen suchte. Wie die britische Musikwissenschaftlerin Rachel Beckles Willson schreibt, lässt sich auch Kurtágs öffentliches, vierhändiges Spiel mit seiner Frau ab 1979 als demonstrative Rückkehr zur intimen Sphäre der traditionellen europäischen Praxis wie Hausmusik oder Salonkultur interpretieren.

Im Laufe der verschiedenen Bände von *Játékok* kristallisieren sich verschiedene Funktionen und Typen der Stücke heraus. Abgesehen von den objet trouvés der Geschichte bieten sie Kurtág die Gelegenheit, sich mit der Musik anderer Komponisten auseinanderzusetzen. Sei es als Hommage, sei es als Aneignung von Stilen und Ansätzen anderer. Vor allem die Experimente zwischen Improvisation und Komposition am 1970 in Budapest gegründeten Neue Musik Studio, dem Kurtág nahe stand, lassen sich in einigen Stücken von *Játékok* wieder finden. Zudem dienen die Miniaturen ihm als kreativer Steinbruch, dessen Ideen dann in anderen Kompositionen weiter entwickelt werden. Sein 1989 vollendetes Streichquartett *Officium breve* versammelt beispielsweise eine ganze Reihe von Ausarbeitungen von *Játékok*-Ideen. Die an Bagatellen erinnernden Stücke werden außerdem zunehmend zu Tagebucheinträgen des Komponisten, in denen er Geburtstagsgratulationen musikalisch genauso artikuliert («Für Dóra Antals Geburtstag» oder «Dialog am 70. Geburtstag von András Mihály (oder: Wie können dieselben 4 Töne mit 3 Tönen beantwortet



photo: Kai Blenert

György und Márta Kurtág 2006

werden)») wie verstorbener Freunde gedenkt («*In memoriam László Ferenc*»). Die Beliebtheit von *Játékok* resultiert sicherlich auch aus dieser durch die Titel kommunizierten persönlichen Dimension. Die ursprünglich romantische Idee, die Subjektivität des Künstlers finde ihren unmittelbaren und hörbaren Ausdruck in seinen Werken, hat schließlich für viele bis heute nichts von ihrer Faszination verloren.

Die Kürze der Stücke betont, was die großen Formen der Musikgeschichte verzweifelt zu bezwingen suchen: den ephemeren Charakter von Musik. Kaum begonnen, sind viele der Miniaturen bereits wieder verklungen. Vielleicht sind Aphorismen in der Literatur deshalb weitaus verbreiteter als in der Musik, lässt sich

die Vergänglichkeit in der Literatur durch Relektüre leicht umgehen. In der Musik müsste man die Komposition hingegen noch einmal spielen.

Die geringe Dauer und die häufig vergleichsweise geringe Komplexität der Texturen rücken die Rolle des Interpreten in den Vordergrund. Immer wieder konzentriert sich *Játékok* auf die Gesten des Interpreten anstelle der Struktur der Komposition, sodass die Performativität des Musikers geradezu ausgestellt wird. In *Kafka-Fragmente op. 24* für Sopran und Violine, das vokale Pendant zu *Játékok*, entwirft Kurtág in 40 Miniaturesätzen ein imaginäres Musiktheater. Vor diesem Hintergrund sieht die Musikwissenschaftlerin Beckles Willson für Kurtágs Musik und insbesondere für *Játékok* den Begriff der Präsenz als die entscheidende Kategorie. Als «lebendige Mimesis» bietet Präsenz genau das, was nach Adorno im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit für die Erhaltung des Kunstwerkes erforderlich ist. Präsenz zeigt sich auch in den Gesten der Interpreten, die musikalisch nicht hörbar werden, aber immer integraler Bestandteil der Kompositionen sind. Musikalisch wie performativ liegt die Kraft von Kurtágs Musik in ihrer unmittelbaren Gestik. Metaphysische Dimensionen von Musik, direkte Kommunikation, die Spielfreude des unbefangenen Kindes und die Präsenz des Interpreten – die Kunst des Komponisten Kurtág besteht darin, all dies geradezu spielerisch in meisterhaften Miniaturen zu verschmelzen.

# Interprète

## Biographie

---

### **Pierre-Laurent Aimard** piano

Figure centrale de l'interprétation de la musique d'aujourd'hui mais aussi du répertoire pour piano en général, Pierre-Laurent Aimard se produit chaque saison dans le monde entier, aux côtés d'orchestres renommés et sous la baguette de chefs comme Esa-Pekka Salonen, Peter Eötvös, Sir Simon Rattle et Vladimir Jurowski. Il a été invité à organiser et à diriger de nombreuses résidences, notamment au Carnegie Hall (New York), au Lincoln Center, à la Wiener Konzerthaus, à la Berliner Philharmonie, à l'Alte Oper Frankfurt, au Mozarteum Salzburg, à la Cité de la Musique, au Southbank Centre de Londres ainsi que lors des festivals de Tanglewood et de Lucerne. Directeur artistique du Festival d'Aldeburgh de 2009 à 2016, il a interprété à l'occasion de la dernière édition le *Catalogue d'oiseaux* de Messiaen lors de concerts programmés depuis l'aube et jusqu'à minuit.

Pierre-Laurent Aimard poursuit cette saison sa collaboration en trio avec Mark Simpson et Antoine Tamestit ainsi que le développement d'un innovant programme de concerts à la Fondation Louis Vuitton à Paris. Il se produit avec la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen et Paavo Järvi à Taïwan et retrouvera cet orchestre au printemps 2017 pour des concerts en Allemagne. Il joue aux côtés du Los Angeles Philharmonic, du Cleveland Orchestra et du Philharmonia Orchestra dirigé par Esa-Pekka Salonen pour une série de concerts intitulée «Inspirations». Il continue son association de longue-date avec la musique de Messiaen, interprétant ses œuvres en Suisse, aux Pays-Bas, à Cambridge, Séoul, Prague, Londres,



Montréal, Munich, Salzbourg et lors des festivals de Tanglewood et Ravinia. À ce titre, il a reçu en 2016 le Helpmann Award de la «Best Individual Classical Performance» pour ses récitals de Sydney et Melbourne consacrés aux *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*.

Né à Lyon en 1957, Pierre-Laurent Aimard a étudié avec Yvonne Loriod au Conservatoire de Paris ainsi qu'à Londres avec Maria Curcio. Il remporte le Premier Prix du Concours Messiaen en 1973, à l'âge de seize ans et devient trois ans plus tard, sur nomination de Pierre Boulez, premier pianiste de l'Ensemble intercontemporain.

Il a développé d'étroites collaborations avec un grand nombre de compositeurs majeurs comme György Kurtág, Karlheinz Stockhausen, Elliott Carter, Pierre Boulez et George Benjamin.

Il a aussi enregistré l'intégrale des œuvres pour piano de György Ligeti et a récemment créé des pièces de György Kurtág pour célébrer le 90<sup>e</sup> anniversaire du compositeur.

Lors des saisons récentes, il a créé le concerto pour piano *Responses; Sweet disorder and the carefully careless* de Harrison Birtwistle et la dernière œuvre de Carter, *Epigrams*, écrite à son intention pour piano, violoncelle et violon. Par le biais de son poste de professeur à la Musikhochschule de Cologne et à travers des conférences et des ateliers organisés partout dans le monde, il éclaire l'histoire de la musique d'une manière toute personnelle.

Professeur associé au Collège de France lors de la saison 2008/09, il est membre de la Bayerische Akademie der Schönen Künste. Lauréat du Royal Philharmonic Society's Instrumentalist Award au printemps 2005, il a été désigné «Instrumentiste de l'année» par Musical America en 2007. En collaboration avec le Klavier-Festival Ruhr, il lance en 2015 un site Internet ([www.explorescore.org](http://www.explorescore.org)) dédié à l'interprétation et à l'enseignement de la musique pour piano de Ligeti, comprenant des masterclasses et des performances filmées. Le premier enregistrement de Pierre-Laurent Aimard pour Deutsche Grammophon, consacré à *L'Art de la fugue* de Bach, a reçu un Diapason d'Or et un Choc du Monde de la Musique; il s'est aussi hissé à la première place du

classement classique du magazine Billboard et a été l'album classique la plus télé-chargé sur iTunes. Le pianiste a reçu en 2005 un Grammy Award pour son enregistrement de la *Concord Sonata* et de chansons de Charles Ives, puis en 2009 le prix ECHO Klassik pour son disque «Hommage à Messiaen» ainsi qu'un Ehrenpreis der Deutschen Schallplattenkritik. Sont parus par la suite «The Liszt Project» en 2011, un disque consacré aux *Préludes* de Debussy en 2012 et un nouvel enregistrement du *Clavier bien tempéré* de Bach en 2014.

---

### **Pierre-Laurent Aimard** Klavier

Pierre-Laurent Aimard ist eine international anerkannte Schlüsselfigur innerhalb der zeitgenössischen Musikszene und ein einzigartiger Interpret des Klavierrepertoires der verschiedensten Epochen. Er tritt weltweit mit renommierten Orchestern unter Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Vladimir Jurowski, Peter Eötvös, Sir Simon Rattle oder Riccardo Chailly auf. Im Rahmen zahlreicher Residenzen, u. a. an der Carnegie Hall in New York, am Wiener Konzerthaus oder der Berliner Philharmonie, hat er sich als Initiator, Dirigent und Pianist hervorgetan. Von 2009 bis 2016 war Aimard auch Künstlerischer Leiter des Aldeburgh Festivals.

In dieser Spielzeit führt Pierre-Laurent Aimard seine Triozusammenarbeit mit Mark Simpson und Antoine Tamestit weiter und entwickelt zudem innovative Konzertprogramme für die Fondation Louis Vuitton in Paris. Er konzertiert mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen unter Leitung von Paavo Järvi in Taiwan und tritt mit dem Orchester im Frühjahr 2017 auch in Deutschland auf. Weiterhin spielt er mit Los Angeles Philharmonic, dem Cleveland Orchestra und dem Philharmonia Orchestra unter Esa-Pekka Salonen eine Konzertreihe mit dem Titel «Inspirations». Er setzt ferner seine langjährige Auseinandersetzung mit der Musik von Olivier Messiaen fort und interpretiert dessen Werke in der Schweiz, den Niederlanden, in Cambridge, Seoul, Prag, London, Montréal, München, Salzburg sowie bei den



Pierre-Laurent Aimard

photo: Marco Borggreve

Festivals von Tanglewood und Ravinia. 2016 erhielt er den Helpmann Award in der Kategorie der «Best Individual Classical Performance» für seine Konzerte in Sydney und Melbourne mit Messiaens *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Pierre-Laurent Aimard wurde 1957 in Lyon geboren und studierte am Pariser Conservatoire bei Yvonne Loriod und in London bei Maria Curcio. Zu seinen frühen Erfolgen gehören der Sieg beim Olivier Messiaen-Wettbewerb 1973, im Alter von 16 Jahren, und drei Jahre später die Ernennung zum ersten Klaviersolisten des Ensemble intercontemporain von Pierre Boulez.

Aimard hat eng mit zahlreichen bedeutenden Komponisten zusammengearbeitet, darunter György Kurtág, Karlheinz Stockhausen, Elliott Carter, Pierre Boulez und George Benjamin. Auch mit György Ligeti, dessen gesamtes Klavierwerke er eingespielt hat, verband ihn eine langjährige Beziehung. In jüngerer Zeit hat er die Uraufführung von Harrison Birtwistles *Responses; Sweet disorder and the carefully careless* gegeben sowie Elliott Carters letzte Komposition *Epigrams* für Klavier, Cello und Violine aufgeführt, die für ihn selbst geschrieben wurde und erstmals 2013 beim Aldeburgh Festival zu hören war. Durch seine Professur an der Musikhochschule Köln und weltweite Konzert-Vorträge und Workshops verbreitet er sein umfangreiches Wissen über Musik in einer sehr persönlichen Art und Weise. Während der Spielzeit 2008/2009 war er Dozent am Collège de France in Paris. Er ist Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. Im Frühling 2005 erhielt er den Instrumentalist Award der Royal Philharmonic Society. 2007 wurde er von *Musical America* zum Instrumentalist of the Year ernannt. 2015 startete er in Zusammenarbeit mit dem Klavier-Festival Ruhr ein großangelegtes Online-Archiv rund um Ligetis Klaviermusik, zu dem auch Meisterklassen und Darbietungen der *Etudes* und anderer Werke Ligetis gehören.

Aimard hat einen Exklusivvertrag mit Deutsche Grammophon. Für seine erste Aufnahme bei dem Label, Bachs *Kunst der Fuge*, erhielt er den Diapason d'Or und Choc du Monde de la Musique, stieg auf Nummer 1 der Billboard Klassik-Charts und kam an die Spitze der iTunes Klassik-Alben Download-Charts. In den letzten Jahren wurden Aimards Einspielungen mit ECHO Klassik Auszeichnungen geehrt – zuletzt 2009 für seine Einspielung von Solo-Klavierstücken «Hommage à Messiaen». Zudem gewann er 2005 einen Grammy für seine Aufnahme von Ives «Concord Sonata and Songs» und gewann 2009 den Ehrenpreis der Deutschen Schallplattenkritik. Weitere Aufnahmen für die Deutsche Grammophon folgten: «The Liszt Project» 2011 und Debussys *Préludes* 2012 sowie eine neue Einspielung von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* 2014.