



György Kurtág

COMPLETE FLUTE MUSIC

Markus Brönnimann
and friends

KLEE
1922-1981

György Kurtág (*1926)

Complete Works for Flute

Bagatelles op. 14/d for flute, double bass and piano

1	Furious Chorale	0:43
2	Hommage à J. S. B.	1:34
3	Like the flowers of the field	1:30
4	Wild and Tame	1:08
5	Flowers we are, mere flowers	1:18
6	La fille aux cheveux de lin – enragée	1:29

Scenes op. 39 for flute solo

7	Ballad	1:37
8	Echoes – Back and Forth	1:40
9	... preparations, experiments for the creation of a perpetuum mobile ...	3:30
10	A Faltering Confession	1:07
11	In the Language of the Birds	1:05
12	Pondering	1:17
13	Wild and Passionate	0:42
14	Memories of Gyimes	1:08
15	Epilogue [... rêveries d'un promeneur solitaire ...]	2:00

Signs, Games and Messages

16	... c'erano due fiori ... (flute and bass flute)	2:26
17	... après une lecture de Rimbaud ... (flute solo)	1:43
18	Doloroso (flute solo)	1:43
19	... ein Brief aus der Ferne an Ursula ... (flute solo)	1:47
20	Myriam Marbé in memoriam (2 flutes and alto flute)	2:41

Herdecker Eurythmie op. 14/a for flute and lyre

21	Eigensinn	0:48
22	Hommage à J. S. B.	1:24
23	Blumen die Menschen ... (1)	0:34
24	Zank und Sanftmut	0:47
25	Blumen die Menschen ... (2)	0:34

Signs, Games and Messages

26	Jauchzet und frohlocket! Auf! Schwung! (flute solo)	0:47
27	Építaphe (2 flutes)	0:48
28	Bref message à Pierre Boulez (flute solo)	1:27
29	Hommage à J. S. B. (flute solo)	1:23
30	Plaintive Pleading (flute and piano)	1:33
31	Anna Holliger in memoriam (flute solo)	1:32
32	Joli oiseau – en pantomime (baritone and bass flute)	1:23

Die kleine Klemme op. 15b for piccolo, trombone and guitar

33	Fanfare in the Manner of Mussorgsky	1:05
34	Hymn in the Manner of Stravinsky	0:58
35	Scherzo	1:27
36	Nachtstück	2:54

Markus Brönnimann, flute, piccolo, bass flute

Aniela Stoffels, flute [20, 27]

Christophe Nussbaumer, alto flute, bass flute [16, 20]

Ilka Emmert, double bass [1–6]

Michael Kleiser, piano [1–6, 15, 30]

Guillaume Lebowski, trombone [33–36]

Hany Heshmat, guitar [33–36]

Thomas Leins, lyre [21–25]

Michel de Souza, baritone [32]

György Kurtág: Works for flute

Markus Brönnimann

György Kurtág's music has accompanied me for many years. I listened with amazement to Abbado's Berlin recording of *Stele* for orchestra and was thrilled that a living composer could create music that spoke so directly to the listener and transported him into a world of his own. I listened to colleagues playing *Hommage à R. Sch.* for clarinet, viola and piano and was delighted to find that in Kurtág's music seemingly well-worn sounds were suddenly full of vigour and freshness again. Bad photocopies of one-off pieces for solo flute in Kurtág's handwriting circulated among flautists – individual mosaic pieces which were not very meaningful when taken out of context, but piqued one's curiosity about the composer's other flute works. And a long time ago I saw a documentary about this likeable, extraordinary man¹. The friendly but obsessive tenacity with which he worked on the expression of even the smallest detail when teaching was certainly apt to frighten performers. At the same time, one came to see that behind the ascetic exterior was a musician who lived the music with every breath, who seemed to consist entirely of music.

In the spring of 2022, I finally plucked up my courage and called the then 96-year-old Kurtág in Budapest and told him about my plan to record all of his works for flute. In heavily

Hungarian-tinged French, he readily answered my many questions². He was not enthusiastic about my plan – he said that a whole CD of his music would be boring. After that conversation I realised two things: Kurtág not only demands a great deal from his performers, he is also hard on himself. He seemed to be a man of few words: there were long pauses as he searched for the right word. His speech was like his music – pared down to the essentials, without unnecessary frills, and always in search of the perfect way of expressing his intended meaning. I realised why he once said: „My mother tongue is stammering.”

Approaching Kurtág's musical world is a complex challenge. Is Kurtág a composer who dresses up old, timeless themes such as death, mourning and remembrance in a new, contemporary guise, or in other words, „expresses the conservative in a non-conservative musical language” (Claus-Steffen Mahnkopf)? Or is the exact opposite the case? Does he perform the almost impossible feat of wresting unexpected, fresh and „unheard-of” meaning from familiar, even worn-out musical gestures and situations? I believe that Kurtág's work actually combines the two possibilities – but let's start with the facts.

György Kurtág was born in 1926 in Lugos (now Lugoj), Romania, into a Hungarian-speaking, assimilated Jewish family. He attended school in Temesvár, where he also received his first piano and theory lessons from Magda Kardos

and Max Eisikovits. He fled to Budapest in 1945 and from 1946 studied piano with Pál Kadosa at the Franz Liszt Academy of Music there and, together with György Ligeti, composition with Sándor Veress. After Veress emigrated, Kurtág studied composition with Ferenc Farkas and chamber music with Leó Weiner. He became a Hungarian citizen in 1948, completed his piano and chamber music studies three years later and received his diploma in composition in 1955. He remained a lifelong admirer and friend of his fellow student Ligeti, even after Ligeti emigrated to Austria in 1956.

A one-year stay in Paris in 1957/58 had a decisive impact. He attended courses given by Darius Milhaud and Olivier Messiaen's famous analysis class. He studied the music of the Second Viennese School, Arnold Schönberg and Anton Webern. Anton Webern in particular exerted a great influence on him – it is immediately noticeable that both composers speak a language that is extremely condensed and able to express the essential in just a few notes. Like Webern, Kurtág is a master of the miniature. However, it was his encounter with the Hungarian art psychologist Marianne Stein that changed Kurtág's life completely: she showed him the way out of a deep creative crisis by instructing him to return to the roots of music and first of all to combine two notes in the simplest possible way. He then composed his Opus 1, a string quartet that describes this

path. In the words of the composer: „The cockroach seeks the way to the light.“ On his way back to Hungary, Kurtág stopped off in Cologne, where he heard Stockhausen's *Gruppen* for three orchestras and Ligeti's electronic composition *Artikulation*. During his study visit, Kurtág had gained a deep insight into the contemporary music of Western Europe – music that was normally inaccessible to Hungarian composers after the Second World War.

Back in Budapest, Kurtág was appointed as accompanist at the Hungarian State Philharmonic Orchestra and, from 1967, professor of piano at the Academy of Music. He also taught chamber music at the same school from 1969 to 1986. His chamber music classes and resulting constant involvement with the music of the past obviously left deep traces in Kurtág's compositional work. The music of the past is always present in his thinking. This statement of his became famous: “My mother tongue is Bartók, and Bartók's mother tongue was Beethoven.” A wide variety of musical styles and elements are available to him and valued equally. He can use major chords just as well as the wildest clusters of sound or noises. This approach is similar to that of a postmodern composer such as Bernd Alois Zimmermann. In contrast to Zimmermann's collage technique, however, Kurtág amalgamates all the elements completely into his own language. Although Kurtág composed important orchestral works, his musical world

is that of chamber music, of small ensembles, often including the human voice.

Kurtág's music is deeply rooted in the Hungarian language and the folk music of the Balkans. However, as with Bartók or Janáček, whose music was also determined by their mother tongue, I believe that his music can be understood and played anywhere in the world. In contrast to his friend György Ligeti (1923–2006), who never forgot his Hungarian roots as an emigrant while at the same time becoming a world-famous representative of the avant-garde, Kurtág spent most of his life in communist Hungary. This shaped his life and certainly led to him receiving international recognition relatively late in life. He was the only internationally renowned composer to remain in Hungary throughout the communist era. It was only after the fall of the Iron Curtain in Eastern Europe that Kurtág was given the opportunity to travel extensively. He spent two years from 1993 as composer in residence with the Berlin Philharmonic Orchestra. This was followed by stints at the Vienna Konzerthaus, as a professor in Holland and in Paris. From 2001 to 2015 he lived in Saint-André-de-Cubzac near Bordeaux, and in 2002 he was granted French as well as Hungarian citizenship. He has lived in Budapest again since 2015.

In 1973 Kurtág began to compose a series of piano pieces that often make use of just a few

notes and describe basic situations. Once again, he attempted a new beginning by asking himself the fundamental question: With which note do I answer the first note of a piece? He gave this collection the title *Játékok* (Games). The recordings of concerts by György Kurtág and his wife, the pianist Márta Kurtág (1927–2019), in which they perform a selection from *Játékok* for piano two- and four-hands, combined with Kurtág's arrangements of works by Bach, are unforgettable. The *Játékok* were originally intended as a pedagogical introduction to the world of the (modern) piano, but soon developed into a "reservoir of material" on which the composer repeatedly drew in later works. This recording also contains several movements that belong to the *Játékok* collection in their original form. The *Játékok* is a compendium of Kurtág's composing – the most diverse situations, ideas and self-imposed restrictions can be found here. Kurtág's listening ability and his art of condensation unite all of these miniatures. Here, as in all of Kurtág's other works, one searches in vain for decorative flourishes. The preface to this collection contains some remarkable guidance that summarises much of Kurtág's artistic credo:

"Playing – is just playing. It requires a great deal of freedom and initiative on the part of the performer. On no account should what is written be taken seriously – what is written must be taken extremely seriously as regards the musical process, the quality of sound and

silence. (...) We should make use of all that we know and remember of free declamation, folk-music parlando-rubato, Gregorian chant and all that improvisational musical practice has ever brought forth. (...) Let us tackle bravely even the most difficult task without being afraid of making mistakes: we should try to create valid proportions, unity and continuity out of the long and short values – also for our own pleasure!”

All performers are once again reminded here that musical notation is a mere script, whose meaning and content only come to life through the understanding, the inwardly attentive playing of the performer. In this context, it is worth mentioning that Kurtág often uses a notation he has developed himself, which is not based on exact mathematical ratios, but on the performer’s feeling for the right proportions. This preface also reveals the breadth of Kurtág’s musical world: he not only knows his classical predecessors inside out, but also incorporates many other musical practices into his musical thinking.

Scenes op. 39 is a large-scale work for solo flute which in its nine movements draws on every conceivable characteristic of the flute. Composed in Amsterdam in 1997, the piece did not receive its first performance until Kurtág’s 90th birthday in 2016. It is dedicated to Kurtág’s pupil, the pianist Ádám Szokolay. Many of the movements have a clear relationship with the key of C major: fragments of C major scales

and C major triads often appear. There is also atonal material. Atonality and tonality are often seen as opposites. It is thanks to Kurtág’s strong personality that he seamlessly combines both worlds as a matter of course, without the slightest discernible break. The first movement, entitled *Ballad*, is typical of Kurtág in that it tells a story. For him, music is a language, as it was for generations of composers before him. Kurtág believes so strongly in “music as speech”, in the communicative power of music, that he writes little pieces of music in the way that other people write postcards (*Bref message à Pierre Boulez, ... ein Brief aus der Ferne an Ursula ...*).

In keeping with the title *Scenes*, the flute is often found in the middle of a short scene from a play. This is particularly clear in *... preparations, experiments for the creation of a perpetuum mobile ...*: the flautist comments in short interjections on his own playing, which is obviously in search of something impossible. Astonishment, anger, hope, amazement and disappointment alternate in quick succession. Kurtág himself thought that this scene should be performed theatrically, even pantomimically. In conversation he compared the piece to the operatic recitatives in Mozart’s *Così fan tutte*.

In the Language of the Birds is reminiscent of Kurtág’s teacher Messiaen, who was not only a composer but also an ornithologist and who worked with birdsong in countless musical works.

Memories of Gyimes refers to the village of Gyimes (Romanian: Ghimeș) in Transylvania, where Kurtág had once heard, and never forgotten, a wonderful violinist. The flute part is written accordingly in a very elegant, violinistic style.

In the last movement, *Epilogue (... rêveries d'un promeneur solitaire...)*, a pianino con super-sordino plays in unison with the flute. The sustaining pedal produces a marvellous echo of the flute, enveloping it in the music of the spheres. A pianino (i. e. an upright as opposed to a grand piano), equipped with a strong felt damper for practising at home, produces a sound that Kurtág likes to use for composing and even for performances.

Herdecker Eurythmie op. 14 was written at the suggestion of the German eurythmist³ Ursula Steinke. She had heard Kurtág in a concert at the Wittener Tage für neue Kammermusik and was so delighted by his music that she wrote him a letter. Subsequently, in 1978, a group of musicians and eurythmists travelled to Budapest to acquaint Kurtág with this form of expression. Among them was the lyre player and music teacher Gerhard Beilharz⁴, who introduced Kurtág to the modern lyre, a plucked instrument reminiscent of the lyre of antiquity. This instrument had been developed in 1926 and was used in teaching and for healing purposes in anthroposophy, but rarely heard in concert⁵. Kurtág was so impressed with this, for him, new world

that he immediately began to sketch a work for lyre in various constellations. This resulted in the three-part *Herdecker Eurythmie*, the first part of which, op. 14/a for flute and lyre, is included on this CD. Kurtág created the other parts for violin with lyre and recitation with lyre. The subtitle of the first part, "Silent Pieces for Olga-Maria", refers to the flautist and eurythmist Olga-Maria Mulder, who was also on the trip to Budapest.

All three parts of *Herdecker Eurythmie* were premiered on 26 September 1979 in the Herdecke Community Hospital (North Rhine-Westphalia). The five pieces of the first part were interpreted by Gerhard Beilharz (lyre) and Peter Zimmermann (flute), who worked mainly as a psychologist. Gerhard Beilharz recalls that the premiere pushed all the musicians involved, who were not used to the technical demands of contemporary music, to the limits of their abilities. The only solution was for the composer to join the performers on stage and steer them safely past all the pitfalls with the help of gestures and a deep understanding of what was being played.

A few years later, Kurtág published the six **Bagatelles** for flute, double bass and piano under the opus number 14/d. The relationship to the *Herdecker Eurythmie* can already be seen from the opus number: in fact, three of the bagatelles are reworked versions of the pieces from the *Herdecker Eurythmie* for flute and lyre. In keeping with the technical possibilities of the instruments, the

bagatelles are more refined and detailed, and the pieces are for the most part longer. All six bagatelles also exist as piano pieces (*Játékok*) for piano two-hands or four-hands. The piece *Flowers we are, mere flowers* occupies a special place. In *The Sayings of Péter Bornemisza* op. 7, Kurtág first set the text “Virág az ember”, in English “Flowers we are”. This motto stayed with him for a long time – he repeatedly employed it in his music and used it as a title. Finally, the last movement, *La fille aux cheveux de lin – enragée*, refers to Debussy’s famous prelude for piano and transforms its first six notes into a piece of a completely different character.

The Bagatelles were premiered in London on 14 June 1982. When I spoke to Kurtág on the phone about this work, he was very unhappy with the composition. This criticism is difficult to understand: The Bagatelles are great chamber music. Despite the unusual instrumentation, they deserve to be part of the standard flute repertoire.

Similarly to *Játékok* for the piano, Kurtág also composed short pieces for many other instruments, which he summarised under the title **Signs, Games and Messages**. These collections exist for all the string instruments, for flute, oboe, clarinet and bassoon, as well as for string trio. Occasionally there are movements that have been adapted for other instruments with just a few changes. For example, *Hommage*

à J. S. B. exists for various instruments. In this recording alone, the piece appears three times: once for flute solo, once with a simple accompaniment by the lyre, which is limited to emphasising and prolonging individual notes of the flute, and once with a more sophisticated double bass and piano accompaniment. In this short work, Kurtág uses a compositional technique that can also be observed in Johann Sebastian Bach’s Partita for flute solo: the flute describes an imaginary two-part texture, where low notes form a bass line, with higher notes sounding in between as melody and harmony.

Doloroso is one of Kurtág’s most beautiful works for flute. It develops extremely sparingly from a semitone interval. It is a prime example of Kurtág’s ability to achieve maximum expression with just a few notes. The flautist Anna Garzuly was Kurtág’s chamber music student at the Budapest Academy of Music. When her family was struck by a heavy blow of fate, Kurtág wrote *Doloroso* and dedicated it to the Garzuly family.

Jauchzet und frohlocket! Auf! Schwung! was composed by Kurtág for the wedding of his pupil Ádám Szokolay and his wife Éva. “Jauchzet, frohlocket” are the first words of the chorus at the beginning of Johann Sebastian Bach’s Christmas Oratorio. With its huge intervals, its oscillation between major and minor, the piece has a great tension to it, which only turns into jubilation at the very end.

... *après une lecture de Rimbaud* ... is dedicated to the French author Anne Longuet-Marx, who also plays the flute. The highly virtuosic piece quotes a line from a poem by Arthur Rimbaud: "... Anne, Anne fuis sur ton âne ...". At the beginning, the flute plays fast and very loudly; towards the end, all that remains is a shadow at the limits of audibility. Both are immensely demanding situations for the performer.

Bref Message à Pierre Boulez bears the humorous subtitle ... *la flûte se sent très honorée, même enchantée, de vous pouvoir dire Happy birthday...* (pro fl. abs.: György Kurtág sen.) This piece was composed for Boulez's eightieth birthday in 2005. Kurtág unmistakably quotes stylistic elements from Boulez, but processes them in his own way. The work ends with eight chimes on the low C of the flute. Boulez and Kurtág were very different personalities and composers, which did not prevent them from valuing each other highly. Boulez made an important contribution to Kurtág's development by bringing him to the attention of the international public in 1981 with the premiere and recording of the cantata *Messages of the Late R. V. Tussova* op. 17.

... *ein Brief aus der Ferne an Ursula* ... ("A Letter to Ursula from far away") is addressed to the harpist Ursula Holliger-Hänggi, the wife of the Swiss oboist and composer Heinz Holliger, with whom Kurtág has had a long friendship. Ursula Holliger was seriously ill at the time of the letter and

died shortly afterwards. Towards the end of the piece, there seems to be an allusion to Debussy's *Sonata for Flute, Viola and Harp*.

Anna Holliger in memoriam is the most recent piece on this CD – Kurtág composed it on 19 June 2021 in response to the early death of Ursula and Heinz Holliger's daughter Anna, who had been a violinist with the Bern Symphony Orchestra. The manuscript reads: "for Heinz – sharing his pain. Gyuri"

The collection *Signs, Games and Messages* also includes a few works for flute in chamber music ensembles.

Myriam Marbé in memoriam is a trio for three recorders, which can also be performed by two flutes and alto flute. Myriam Marbé was a Romanian pianist and composer who lived from 1931 to 1997. The piece is relatively long by Kurtág's standards, with a score that runs to five pages. The composer makes use of the fact that the three voices are barely distinguishable in their timbre by dividing a single line between the three instruments, which suddenly fans out and becomes polyphonic. Occasionally, we seem to hear a distant echo of Bartók's *Concerto for Orchestra*.

Plaintive Pleading for flute (recorder) and piano was written in 1988 as a contribution to a collection of contemporary music for recorder suit-

able for children. The short piece is built around a chromatic scale that travels an octave from G to G. Interwoven with this slowly ascending line are many small descending semitones, a sighing motif often found in Kurtág's work.

... *c'erano due fiori* ... is a duo for concert flute and bass flute. It is dedicated to the Italian patron Francesca Gentile Camerana, who was herself a trained flautist. Kurtág remarked on the phone that the piece could also be called "Hommage à Bruckner". This leads me to conclude that many of Kurtág's homages to composers are not planned, but only come about during the process of composition. If an emerging piece happens to bear the traits of another composer, the author pursues them further and thus creates a homage – a title that a very large number of Kurtág's pieces bear. The range of these homages is remarkable – we find composers as diverse as Franz Schubert, Ferenc Farkas, Domenico Scarlatti, Dmitri Shostakovich and Edgar Varèse.

Építaphe à la mémoire de Simone Boisecq for two flutes is a musical stele, a funeral piece. Simone Boisecq was a French sculptor and the mother of Anne Longuet-Marx, the dedicatee of ... *après une lecture de Rimbaud* ... The two flutes play three quiet phrases. The interval of the fifth plays a major role.

Finally, *Joli oiseau – en pantomime* is a duo for baritone and bass flute. The text comes from

Samuel Beckett's play *Fin de partie*, which Kurtág used as the basis for his only opera to date. When the opera *Fin de partie* had its world premiere in Milan in 2018, this first opera by the elderly composer made waves. *Joli oiseau* is an excerpt from the sketches for the opera and sets Clov's vaudeville to music towards the end of the piece. The original text reads:

Joli oiseau quitte ta cage,
Vole vers ma bien-aimée,
Niche-toi dans son corsage,
Dis-lui combien je suis emmerdé.

These lines are not to be taken literally, but with a good pinch of salt. When his master Hamm asks him for a few words «from the heart» before they part, the servant Clov can only think of this ironic contribution. In this setting Kurtág replaces the last word «emmerdé» ("pissed off") with «émerveill(é)» ("enchanted"), which completely changes the meaning of the text. The text in question appears in Kurtág's completed opera, albeit in a different musical arrangement. The opera requires a huge orchestra, which is used as chamber music for long stretches. Five flutes are required, including a bass flute, whose soft sound is clearly and repeatedly audible.

Die kleine Klemme op. 15b for piccolo flute, trombone and guitar is a trio that unites three seemingly incompatible instruments. When asked about the meaning of the title, Kurtág replied: "I was in a very tight spot because I

was supposed to be writing a piano concerto for Zoltán Kocsis, but I couldn't get going on it. Instead, I wrote *Die kleine Klemme* ("A bit of a fix"). The choice of instruments was random – I wrote for three musician friends who happened to be around at the time." Composed in 1978, the trio was premiered in Budapest the following year. The trio works surprisingly well – the tone colours of the three instruments are so different that all the parts are easy to follow. The first movement for solo trombone is entitled *Fanfare in the Manner of Mussorgsky* and is vaguely reminiscent of the beginning of *Pictures at an Exhibition*. The second movement is entitled *Hymn in the Manner of Stravinsky*. The trombone and piccolo mostly play simultaneously, while the guitar provides a continuous chordal framework. The third movement, *Scherzo*, combines fast piccolo figures with percussive guitar accents. Finally, the fourth movement is a night piece in the Schumannian sense, as Kurtág explained in conversation. However, it also bears the Russian subtitle "In the Underworld with Fyodor Mikhailovich" (Dostoyevsky).

Now, in the summer of 2024, my work on György Kurtág's flute music is over for the time being. I have studied each note from every angle and tried to enter into the composer's mindset and world. I have tried to become one with the music, just as Kurtág always demanded of his students. Learning all these

pieces has not just been a challenge; Kurtág's music has also given me a great deal in return, and has made me happy. May it be the same for you the listener.

Further reading:

György Kurtág: Three Interviews and Ligeti Homages, Boydell & Brewer Ltd, 2009.

1 „György Kurtág: The Matchstick Man“ (1996), a documentary film by Judit Kele.

2 Much of the information about the individual works on this CD came from that telephone conversation.

3 Eurythmy is an anthroposophical art of movement that is practised both as an independent performing art and as part of stage productions. It was developed at the beginning of the 20th century by Rudolf Steiner (1861–1925) in collaboration with his future wife Marie von Sivers.

4 My special thanks go to Gerhard Beilharz, who provided me with his detailed, unpublished notes on the composition of *Herdecker Eurythmie*.

5 Anyone looking for more information on the modern lyre is referred to the website www.leier-forum.com.

Markus Brönnimann, flute

Markus Brönnimann has been principal flute of the *Orchestre Philharmonique du Luxembourg* since 1998.

He grew up in Switzerland and studied with Günter Rumpel/Zurich, Michel Debost/USA and Renate Greiss-Armin/Karlsruhe.

He is a member of the *Kammerata Luxembourg* and the *Ensemble Pyramide* in Zurich. He has performed as a chamber musician at concerts in Luxembourg, Switzerland, Germany, France, the USA, China and South Africa.

In 2021, he founded the Burgdorf Flute Masterclasses (in Switzerland), where every summer he and Renate Greiss-Armin teach students from all over the world.

Markus Brönnimann's extensive discography testifies to his spirit of discovery and wide-ranging interests. He has, for example, performed and recorded notable forgotten works such as the Serenades by Théodore Gouvy. He regularly includes contemporary works in his concert programmes. He has worked with composers such as Peter Eötvös, Sylvano Bussotti, Elena Firsova, Rudolf Kelterborn and Gao Ping.

He has arranged more than 25 works for the *Ensemble Pyramide* in its unusual instrumental

combination of flute, oboe, string trio and harp, many of which are documented on CD with music by Mozart, Krommer, Ravel, Pierné and Debussy. As a composer, he has written a number of chamber works in recent years, which have been performed on various occasions. His first orchestral work will be premiered in Luxembourg in 2026.

www.markusbroennimann.com

Fellow performers and friends

Christophe Nussbaumer joined the *Orchestre Philharmonique du Luxembourg* as principal piccolo player 26 years ago, on the same day as I did. Since then, we have counted bars together in countless rehearsals and concerts, delighted in good conductors and patiently endured bad ones. Standing at the microphones as just a flute duo, without our other orchestra colleagues, was a wonderful and long-overdue experience.

I first met the flautist **Anieli Stoffels** many years ago, when she was a little girl and I was standing in for her teacher. Today she is herself a professor at the *Conservatoire de la Ville de Luxembourg* and a flautist in the *Orchestre de Chambre du Luxembourg*. She plays contemporary flute music as if it was the easiest thing in the world.

I have worked together and been friends with the pianist **Michael Kleiser** for more than thirty years. We were students at the Hochschule für Musik in Zurich at the same time, and today Michael is an accompanist there, as well as running summer courses for children and young people. Together we have formed and disbanded ensembles, and discovered chamber music from every era. What I particularly appreciate about Michael is his enthusiasm about the most diverse types of music and his unwavering joy in music making.

Ilka Emmert is principal double bass of the *Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern*. As a guest player in my orchestra, she has accompanied us on tours worldwide. On those long journeys we whiled away the time talking about music and life. After we made a recording of Théodore Gouvy's *Serenades* together, I was in no doubt that, for a recording of Kurtág's *Bagatelles*, only Ilka would do.

Guillaume Lebowski is a trombonist in my orchestra, the *Orchestre Philharmonique du Luxembourg*. He is not only an outstanding player, but also unfailingly stands up for the interests of his fellow musicians. Unfortunately, chamber music works in which a trombonist and a flautist can play together are few and far between. Kurtág's *Kleine Klemme* has given us this rare pleasure, for once bridging the gap between woodwinds and brass.

I worked with guitarist **Hany Heshmat** for the first time on this recording. He is a professor at the *Conservatoire de la Ville de Luxembourg* and organiser of the *Festival de Guitare de Luxembourg*. I admired his courage in taking on the greater acoustic weight of the piccolo and trombone and holding his own with humour and intelligence.

Thomas Leins is one of the few professional lyre players in Germany. He lives in Schwäbisch Gmünd and travels all over Europe with his lyre. I am grateful to him for enthusiastically accepting the challenge of recording Kurtág's duo and introducing me to the world of his fascinating instrument.

The baritone **Michel de Souza** is a sought-after opera singer who was born in Brazil and now lives in London and Luxembourg. It was a stroke of luck for me that, alongside his many engagements, he found time to study Kurtág and intensively rehearse a piece lasting less than two minutes. Our rehearsals usually ended with a philosophical discussion about Beckett's "Fin de partie".

György Kurtág: Werke für Flöte

Markus Brönnimann

György Kurtágs Musik hat mich seit vielen Jahren begleitet. Ich habe mit Staunen Abbados Berliner Aufnahme von *Stele* für Orchester angehört und war begeistert, dass ein lebender Komponist eine Musik schaffen konnte, die so direkt zum Hörer sprach und ihn in eine ganz eigene Welt entführte. Ich habe zugehört, wie Kollegen *Hommage à R. Sch.* für Klarinette, Viola und Klavier spielten und habe mit Freude bemerkt, dass bei Kurtág die scheinbar abgegriffenen Klänge plötzlich wieder voller Kraft und Frische waren. Unter Flötisten zirkulierten schlechte Fotokopien einzelner Stücke für Flöte solo in Kurtágs Handschrift – einzelne Mosaiksteine, die, aus dem Zusammenhang gerissen, nicht sehr aussagekräftig waren, aber die Neugier auf die weiteren Flötenwerke dieses Komponisten weckten. Und ich habe vor langer Zeit eine Dokumentation über diesen sympathischen und außergewöhnlichen Menschen gesehen¹. Die freundlich-besessene Unnachgiebigkeit, mit der er beim Unterrichten am Ausdruck jeder noch so kleinen Geste arbeitete, konnte den Interpreten durchaus Angst einjagen. Gleichzeitig wurde klar, dass sich hinter der asketischen Erscheinung ein Musiker verbarg, der die Musik mit jedem Atemzug lebte, der scheinbar ganz aus Musik bestand.

Im Frühling 2022 schließlich fasste ich mir ein Herz, rief den damals 96-jährigen Kurtág in

Budapest an und erzählte ihm von meinem Plan, alle seine Werke für Flöte aufzunehmen. In stark ungarisch gefärbtem Französisch gab er mir bereitwillig Auskunft auf meine vielen Fragen². Begeistert war er nicht von meinem Plan – er meinte, eine ganze CD mit seiner Musik würde langweilig. Nach dem Gespräch waren mir zwei Dinge klar geworden: Kurtág verlangt nicht nur von seinen Interpreten sehr viel, nein, er geht auch mit sich selbst hart ins Gericht. Er schien kein Mann großer Worte zu sein: unterbrochen von langen Pausen suchte er nach dem passenden Wort. Sein Sprechen klang wie seine Musik – aufs Wesentliche reduziert, ohne unnötiges Beiwerk und immer auf der Suche nach dem perfekten Ausdruck für die darzuliegende Sache. Ich begriff, weshalb er einmal gesagt hat: «Meine Muttersprache ist das Stammeln.»

Sich Kurtágs musikalischer Welt zu nähern, ist eine vielschichtige Herausforderung. Ist Kurtág ein Komponist, der alte, zeitlose Themen wie Tod, Trauer, Erinnerung in ein neues, zeitgenössisches Gewand einkleidet, oder anders gesagt, «Konservatives in einer nichtkonservativen Musiksprache ausdrückt» (Claus-Steffen Mahnkopf)? Oder ist genau das Gegenteil der Fall: Schafft er das fast Unmögliche, nämlich bekannten, sogar abgenutzten musikalischen Gesten und Situationen unerwartete, frische und «unerhörte» Bedeutung abzutrotzen? Ich glaube, dass Kurtágs Werk in der Tat beide Möglichkeiten in sich vereint – aber beginnen wir mit den Fakten.

György Kurtág wurde 1926 im rumänischen Lugos (heute Lugoj) in eine ungarischsprachige, assimilierte jüdische Familie geboren. Er besuchte die Schulen in Temesvár, erhielt dort auch ersten Klavier- und Theorieunterricht bei Magda Kardos und Max Eisikovits. 1945 floh er nach Budapest, von 1946 an studierte er an der dortigen Franz-Liszt-Musikakademie Klavier bei Pál Kadosa und, gemeinsam mit György Ligeti, Komposition bei Sándor Veress. Nach der Emigration von Veress lernte er Komposition bei Ferenc Farkas und Kammermusik bei Leó Weiner. 1948 wurde er ungarischer Staatsbürger, drei Jahre später beendete er seine Klavier- und Kammermusikstudien, 1955 erhielt er sein Diplom für Komposition. Seinem Studienfreund Ligeti blieb er ein Leben lang in Bewunderung verbunden, auch nachdem dieser 1956 nach Österreich emigrierte.

Entscheidend war dann, 1957/58, ein einjähriger Aufenthalt in Paris. Er besuchte Kurse von Darius Milhaud und Olivier Messiaens berühmte Analysekasse. Er befasste sich mit der Musik der Zweiten Wiener Schule, mit Arnold Schönberg und Anton Webern. Besonders Anton Webern übte großen Einfluss auf ihn aus – es fällt sofort auf, dass beide Komponisten eine Sprache sprechen, die extrem verdichtet ist und Wesentliches mit wenigen Tönen auszudrücken vermag. Ähnlich wie Webern ist Kurtág ein Meister der Miniatur. Die Begegnung mit der ungarischen Kunstpsychologin Marianne Stein war es jedoch, die Kurtágs

Leben von Grund auf veränderte: Sie zeigte ihm den Weg aus einer tiefen Schaffenskrise, indem sie ihn anwies, zu den Wurzeln der Musik zurückzukehren und erst einmal zwei Töne auf einfachste Weise zu verbinden. Danach entstand sein Opus 1, ein Streichquartett, das diesen Weg beschreibt. In den Worten des Komponisten: «Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht.» Auf seiner Rückreise nach Ungarn machte Kurtág halt in Köln, wo er Stockhausens *Gruppen* für 3 Orchester hörte und Ligetis elektronische Komposition *Artikulation*. Auf seiner Studienreise hatte Kurtág einen tiefen Einblick in die zeitgenössische Musik Westeuropas erhalten – Musik, die für die ungarischen Komponisten nach dem zweiten Weltkrieg normalerweise unzugänglich war.

Zurück in Budapest wurde Kurtág Korrepetitor an der ungarischen Staatsphilharmonie, ab 1967 auch Professor für Klavier an der Musikakademie. An derselben Schule unterrichtete er auch Kammermusik von 1969 bis 1986. Der Kammermusikunterricht und die damit verbundene ständige Beschäftigung mit der Musik der Vergangenheit hat offensichtlich tiefe Spuren im kompositorischen Werk Kurtágs hinterlassen. Die Musik der Vergangenheit ist in seinem Denken stets präsent. Bekannt wurde seine Aussage: «Meine Muttersprache ist Bartók, und Bartóks Muttersprache war Beethoven.» Verschiedenste musikalische Stile und Elemente sind für ihn verfügbar und gleichwertig. So kann er ebenso gut Dur-Akkorde wie wildeste Klangballungen

oder Geräusche verwenden. Diese Auffassung ähnelt der eines postmodernen Komponisten wie Bernd Alois Zimmermann. Im Gegensatz zu Zimmermanns Collagetechnik amalgamiert Kurtág jedoch alle Elemente komplett in die eigene Sprache. Obwohl Kurtág bedeutende Orchesterwerke schuf, ist seine musikalische Welt diejenige der Kammermusik, der kleinen Besetzungen, oft auch unter Einbezug der menschlichen Stimme.

Kurtágs Musik ist tief in der ungarischen Sprache und der Volksmusik des Balkans verwurzelt. Wie bei Bartók oder Janáček, deren Musik ebenfalls von ihrer Muttersprache bestimmt wurde, glaube ich aber, dass seine Musik überall auf der Welt verstanden und gespielt werden kann. Im Gegensatz zu seinem Freund György Ligeti (1923–2006), der in der Emigration seine ungarischen Wurzeln nie vergaß und gleichzeitig zu einem weltberühmten Vertreter der Avantgarde wurde, verbrachte Kurtág die meiste Zeit seines Lebens im kommunistischen Ungarn. Das prägte seinen Lebensweg und führte sicher dazu, dass er erst relativ spät im Leben internationale Beachtung erhielt. Er war der einzige international bekannte Komponist, der während der gesamten Ära des Kommunismus in Ungarn aushartete. Erst nach dem Fall des Eisernen Vorhangs in Osteuropa erhielt Kurtág die Gelegenheit zu ausgiebigen Reisen. 1993 wurde er während zwei Jahren Composer in Residence der Berliner Philharmoniker. Es folgten Aufenthalte am

Wiener Konzerthaus, als Professor in Holland und in Paris. Von 2001 bis 2015 lebte er in Saint-André-de-Cubzac bei Bordeaux, 2002 erhielt er zusätzlich zur ungarischen auch die französische Staatsbürgerschaft. Seit 2015 wohnt er wieder in Budapest.

1973 begann Kurtág eine Reihe von Klavierstücken zu komponieren, die oft mit wenigen Tönen auskommen und elementare Situationen beschreiben. Einmal mehr versuchte er einen Neuanfang, indem er sich der grundlegenden Frage stellte: Mit welchem Ton beantworte ich die erste Note? Dieser Sammlung gab er den Titel *Játékok* (Spiele). Unvergesslich sind die Aufzeichnungen von Konzerten György Kurtágs zusammen mit seiner Ehefrau, der Pianistin Márta Kurtág (1927–2019), in welchen sie eine Auswahl aus den *Játékok* für Klavier zu zwei und vier Händen aufführen, kombiniert mit Kurtágs Arrangements von Werken Bachs. Ursprünglich waren die *Játékok* als pädagogische Einführung in die Welt des (modernen) Klaviers geplant, entwickelten sich aber bald zu einem «Materialreservoir», auf das der Komponist in späteren Werken immer wieder zurückgriff. Auch auf dieser Aufnahme finden sich einige Sätze, die in ihrer ursprünglichen Form zur Sammlung *Játékok* gehören. Die *Játékok* sind ein Kompendium Kurtágschen Komponierens – es finden sich hier die unterschiedlichsten Situationen, Ideen, selbstaufgelegten Beschränkungen. Kurtágs Fähigkeit des Aushorchens und seine Kunst

des Verdichtens verbindet alle diese Miniaturen. Schmückendes Beiwerk sucht man hier, wie in allen andern Werken Kurtágs, vergeblich. Im Vorwort dieser Sammlung steht eine bemerkenswerte Anleitung, die viel von Kurtágs künstlerischem Credo zusammenfasst:

«Spiel ist Spiel. Es verlangt viel Freiheit und Initiative vom Spieler. Das Geschriebene darf nicht ernst genommen werden – das Geschriebene muss toderntst genommen werden: was den musikalischen Vorgang, die Qualität der Tongebung und der Stille anlangt. (...) Machen wir von all unseren Kenntnissen und lebendigen Erinnerungen in Bezug auf freie Deklamation, Parlando-Rubato der Volksmusik und der Gregorianischen Musik Gebrauch und uns all das zunutze, was die improvisatorische Musikpraxis jemals hervorgebracht hat. (...) Und greifen wir getrost hinein – ohne uns vor Irrtümern zu fürchten – mitten ins Schwierigste: schaffen wir aus den langen und kurzen Werten gültige Proportionen, eine Einheit, einen Ablauf – auch zu unserer eigenen Freude.»

Allen Interpreten wird hier noch einmal in Erinnerung gerufen, dass musikalische Notation eine bloße Schrift ist, deren Sinn und Inhalt erst durch das verstehende, innerlich beteiligte Spiel des Interpreten zum Leben erweckt wird. In diesem Zusammenhang ist es erwähnenswert, dass Kurtág oft eine selbst entwickelte Notation verwendet, die nicht auf exakten mathematischen

Verhältnissen beruht, sondern auf das Gefühl des Interpreten für die richtigen Proportionen setzt. In dieser Vorrede wird auch die Bandbreite von Kurtágs musikalischer Welt ersichtlich: er kennt nicht nur seine Vorgänger in der klassischen Musik in- und auswendig, sondern auch viele andere Musikpraktiken fließen in sein musikalisches Denken ein.

Die **Szenen op. 39** sind ein großes Werk für Flöte solo, das in neun Sätzen der Flöte alle erdenklichen Charaktere abgewinnt. Komponiert 1997 in Amsterdam, wurde das Stück erst 2016 zu Kurtágs 90. Geburtstag uraufgeführt. Es ist Kurtágs Schüler, dem Pianisten Ádám Szokolay gewidmet. Viele der Sätze haben einen klaren Bezug zu der Tonart C-Dur – es erscheinen oft Fragmente von C-Dur Tonleitern und C-Dur Dreiklängen. Daneben findet sich atonales Material. Atonalität und Tonalität werden häufig als Gegensätze gesehen. Kurtágs starker Persönlichkeit ist es zu verdanken, dass er mit aller Selbstverständlichkeit beide Welten verbindet, ohne dass der geringste Bruch zu erkennen wäre. Der erste Satz mit dem Titel *Ballade* ist insofern typisch für Kurtág, als er eine Geschichte erzählt. Für ihn ist Musik eine Sprache, so wie für Generationen von Komponisten vor ihm. Kurtág glaubt so sehr an die «Klangrede», an die Mitteilungskraft der Musik, dass er kleine Musikstücke schreibt wie andere Leute Postkarten (*Bref message à Pierre Boulez, ... ein Brief aus der Ferne an Ursula ...*).

Entsprechend dem Titel *Szenen* befindet sich die Flöte oft inmitten einer kleinen Theater-szene. In *Vorbereitungen und Versuche für die Errichtung eines Perpetuum Mobile* wird dies besonders deutlich: Der Flötist kommentiert sein eigenes Spiel, das offensichtlich auf der Suche nach etwas Unmöglichem ist, mit kurzen Zwischenrufen. Dabei wechseln Erstaunen, Ärger, Hoffnung, Verblüffung, Enttäuschung in schneller Folge. Kurtág selbst meinte, diese Szene sollte theatralisch, ja sogar pantomimisch vorgetragen werden. Im Gespräch verglich er dieses Stück mit den Opernrezitativen in Mozarts *Così fan tutte*.

In *Vogelsprache* erinnert an Kurtágs Lehrer Mes-siaen, der nicht nur Komponist, sondern auch Ornithologe war und den Gesang der Vögel in unzähligen Werken musikalisch verarbeitet hat.

Erinnerung an Gyimes bezieht sich auf das Dorf Gyimes (rumän. Ghimeș) in Transsylvanien, wo Kurtág einst einen wunderbaren Geiger gehört hatte, der ihm nicht mehr aus dem Gedächtnis ging. Dementsprechend ist die Flötenstimme in einem sehr eleganten, geigerischen Stil gehalten.

Im letzten Satz *Epilog* (...*rêveries d'un promeneur solitaire*...) spielt ein Pianino con Supersordino unisono mit der Flöte mit. Das durchgehaltene Pedal ergibt einen wunderbaren Nachhall der Flöte, sie wird von Sphärenklängen umhüllt. Ein Pianino (d. h. ein aufrechtes Klavier im Gegen-

satz zu einem Flügel), ausgerüstet mit starkem Filzdämpfer für häusliches Üben, erzeugt einen Klang, den Kurtág gerne zum Komponieren, ja sogar für Aufführungen benutzt.

Die **Herdecker Eurythmie op. 14** entstand auf Anregung der deutschen Eurythmistin³ Ursula Steinke. Sie hatte Kurtág in einem Konzert bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik gehört und war so begeistert von seiner Musik, dass sie ihm einen Brief schrieb. In der Folge reiste 1978 eine Gruppe von Musikern und Eurythmisten nach Budapest, um Kurtág mit dieser Ausdrucksform vertraut zu machen. Mit dabei war auch der Leierspieler und Musiklehrer Gerhard Beilharz⁴, der Kurtág die moderne Leier vorstellte, ein Zupfinstrument, welches an die Lyra der Antike erinnert. Dieses Instrument war 1926 entwickelt worden und wurde in Pädagogik und für Heilzwecke in der Anthroposophie verwendet, erklang aber selten im Konzert⁵. Kurtág war so beeindruckt von dieser für ihn neuen Welt, dass er sofort begann, ein Werk für Leier in verschiedenen Konstellationen zu skizzieren. Daraus entstand die dreiteilige *Herdecker Eurythmie*, deren erster Teil op. 14/a für Flöte und Leier auf dieser CD vorliegt. Die weiteren Teile konzipierte Kurtág für die Besetzung Violine mit Leier und Rezitation mit Leier. Der Untertitel des ersten Teils «Stille Stücke für Olga-Maria» bezieht sich auf die Flötistin und Eurythmistin Olga-Maria Mulder, die ebenfalls bei dieser Reise nach Budapest dabei war.

Uraufgeführt wurden alle drei Teile der *Herdecker Eurythmie* am 26. September 1979 im Gemeinschaftskrankenhaus Herdecke (Nordrhein-Westfalen). Die fünf Stücke des ersten Teils wurden interpretiert durch Gerhard Beilharz (Leier) und Peter Zimmermann (Flöte), der hauptberuflich als Psychologe arbeitete. Gerhard Beilharz erinnert sich, dass die Uraufführung alle beteiligten Musiker, die die technischen Anforderungen zeitgenössischer Musik nicht gewohnt waren, an die Grenzen ihrer Möglichkeiten brachte. Der einzige Ausweg bestand darin, dass sich der Komponist auf die Bühne zu den Interpreten setzte und sie mit Gesten und intensivem Mitvollziehen des Gespielten sicher durch alle Klippen schleuste.

Unter der Opusnummer 14/d veröffentlichte Kurtág einige Jahre später die sechs **Bagatellen** für Flöte, Kontrabass und Klavier. Schon an der Opusnummer lässt sich die Verwandtschaft zur *Herdecker Eurythmie* ablesen: in der Tat sind drei der Bagatellen umgearbeitete Fassungen der Stücke aus der *Herdecker Eurythmie* für Flöte und Leier. Entsprechend den technischen Möglichkeiten der Instrumente sind die Bagatellen raffinierter und detaillierter ausgearbeitet, die Stücke sind meist auch länger. Alle sechs Bagatellen existieren zudem auch als Klavierstücke (*Játékok*) für Klavier zwei- oder vierhändig. Einen besonderen Platz nimmt dabei das Stück *Blumen die Menschen, nur Blumen* ein. In *Die Sprüche des Péter Bornemisza* op. 7 hatte

Kurtág erstmals den Text «Virág az ember», auf Deutsch «Blumen die Menschen» vertont. Dieses Motto hat ihn lange begleitet – er hat es immer wieder musikalisch umgesetzt und als Titel verwendet. Der letzte Satz schließlich, *La fille aux cheveux de lin – enragée* bezieht sich auf Debussys berühmtes Prélude für Klavier und transformiert seine ersten sechs Noten in ein Stück völlig anderen Charakters.

Die Bagatellen wurden am 14. Juni 1982 in London uraufgeführt. Als ich Kurtág am Telefon auf dieses Werk ansprach, zeigte er sich sehr unzufrieden mit dieser Komposition. Diese Kritik ist schwer nachzuvollziehen: Die Bagatellen sind großartige Kammermusik. Trotz der ausgefallenen Besetzung würden sie es verdienen, zum Standardrepertoire der Flötisten zu gehören.

Ähnlich wie *Játékok* für Klavier, komponierte Kurtág auch für viele andere Instrumente kurze Stücke, die er unter dem Titel *Zeichen, Spiele und Botschaften* zusammenfasste. Bekannter wurden diese Sammlungen unter dem englischen Titel **Signs, Games and Messages**. Solche Sammlungen existieren für alle Streichinstrumente, für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, aber auch für Streichtrio. Gelegentlich finden sich Sätze, die mit wenigen Veränderungen für andere Instrumente adaptiert wurden. So existiert *Hommage à J. S. B.* für verschiedene Instrumente. Allein in dieser Aufnahme erscheint das Stück drei Mal: einmal für Flöte solo, einmal mit

einer einfachen Begleitung durch die Leier, die sich darauf beschränkt, einzelne Töne der Flöte hervorzuheben und zu verlängern, und einmal mit einer raffinierteren Begleitung durch Kontrabass und Klavier. In diesem kurzen Werk verwendet Kurtág eine Kompositionstechnik, die sich auch in der Partita für Flöte solo von Johann Sebastian Bach beobachten lässt: die Flöte beschreibt eine imaginäre Zweistimmigkeit: Tiefe Noten bilden eine Basslinie, dazwischen erklingen höhere Noten als Melodie- und Harmoniestimme.

Doloroso ist eines von Kurtágs schönsten Werken für Flöte. Äußerst sparsam entwickelt es sich aus einem Halbtonschritt. Es ist ein Musterbeispiel für Kurtágs Fähigkeit, mit wenigen Tönen ein Maximum an Aussage zu erzielen. Die Flötistin Anna Garzuly war Kurtágs Studentin im Fach Kammermusik an der Budapester Musikakademie. Als ihre Familie von einem schweren Schicksalsschlag getroffen wurde, schrieb Kurtág *Doloroso* und widmete es der Familie Garzuly.

Jauchzet und frohlocket! Auf! Schwung! komponierte Kurtág für die Hochzeit seines Schülers Ádám Szokolay und seiner Frau Éva. «Jauchzet, frohlocket» sind die ersten Worte des Chors zu Beginn des Weihnachtsoratoriums von Johann Sebastian Bach. Mit seinen riesigen Intervallen, seinem Schwanken zwischen Dur und Moll hat das Stück etwas sehr Angespanntes, das sich erst ganz zum Schluss in Jubel verwandelt.

... *après une lecture de Rimbaud* ... ist der französischen Schriftstellerin Anne Longuet-Marx gewidmet, die selbst auch Flöte spielt. Das hochvirtuose Stück zitiert eine Textzeile aus einem Gedicht Arthur Rimbauds: «... Anne, Anne fuis sur ton âne ...». Zu Beginn spielt die Flöte schnell und sehr laut, gegen Ende bleibt davon nur noch ein Schatten an der Grenze der Hörbarkeit übrig. Beides sind Grenzsituationen für den Interpreten.

Bref Message à Pierre Boulez trägt den humorvollen Untertitel ... *la flûte se sent très honorée, même enchantée, de vous pouvoir dire Happy birthday* ... (pro Fl. abs.: György Kurtág sen.) Dieses Stück wurde zu Boulez' achtzigstem Geburtstag im Jahr 2005 komponiert. Unverkennbar zitiert Kurtág Stilelemente Boulez', die er aber auf seine eigene Weise verarbeitet. Das Werk endet mit acht Glockenschlägen auf dem tiefen C der Flöte. Boulez und Kurtág waren sehr unterschiedliche Naturen und Komponisten, was sie nicht hinderte, sich gegenseitig zu schätzen. Boulez war wichtig für Kurtágs Entwicklung, da er ihn 1981 mit der Uraufführung und Aufnahme der Kantate *Botschaften der verstorbenen R. V. Trussova* op. 17 ins Bewusstsein der internationalen Öffentlichkeit holte.

... *ein Brief aus der Ferne an Ursula* ... ist gerichtet an die Harfenistin Ursula Holliger-Hänggi, die Ehefrau des Schweizer Oboisten und Komponisten Heinz Holliger, mit dem Kurtág eine lange

Freundschaft verbindet. Ursula Holliger war zur Zeit des Briefes schwer erkrankt und starb kurze Zeit später. Gegen Ende des Stücks glaubt man, eine Anspielung an Debussys Sonate für Flöte, Viola und Harfe zu hören.

Anna Holliger in memoriam ist das neueste Stück auf dieser CD – Kurtág komponierte es am 19. Juni 2021 und reagierte damit auf den frühen Tod von Ursula und Heinz Holligers Tochter Anna, die Geigerin im Berner Sinfonieorchester gewesen war. Auf dem Manuskript steht: «für Heinz – seinen Schmerz teilend. Gyuri»

Zu der Sammlung *Signs, Games and Messages* gehören auch einige Werke für Flöte in Kammermusikbesetzungen.

Myriam Marbé in memoriam ist ein Trio für drei Blockflöten, das auch mit zwei Flöten und Altflöte aufgeführt werden kann. Myriam Marbé war eine rumänische Pianistin und Komponistin, die von 1931 bis 1997 lebte. Das Stück ist für Kurtágs Verhältnisse relativ lang, es umfasst fünf Partiturseiten. Die Tatsache, dass die drei Stimmen in ihrer Klangfarbe kaum zu unterscheiden sind, nutzt der Komponist, indem er eine einzelne Linie auf die drei Instrumente aufteilt, die sich plötzlich auffächert und mehrstimmig wird. Gelegentlich scheint ein fernes Echo von Bartóks *Konzert für Orchester* hörbar zu sein.

Klagend und flehend für Flöte (Blockflöte) und Klavier entstand 1988 als Beitrag für eine Sammlung zeitgenössischer, für Kinder geeigneter Hausmusik für Blockflöte. Das kurze Stück ist aufgebaut rund um eine chromatische Tonleiter, die von G bis zu G eine Oktave zurücklegt. Verwoben mit dieser langsam aufsteigenden Linie sind viele kleine absteigende Halbtonschritte, ein Seufzermotiv, das sich in Kurtágs Schaffen oft findet.

... *c'erano due fiori*... ist ein Duo für große Flöte und Bassflöte. Es ist der italienischen Mäzenin Francesca Gentile Camerana gewidmet, die selbst ausgebildete Flötistin war. Am Telefon bemerkte Kurtág, dass das Stück auch «Hommage à Bruckner» heißen könnte. Daraus schließe ich, dass viele von Kurtágs Hommagen an Komponisten nicht geplant sind, sondern erst beim Komponieren entstehen. Trägt ein entstehendes Stück zufällig Züge eines anderen Komponisten, so verfolgt der Autor diese weiter und schafft so eine Hommage – ein Titel, den eine sehr große Zahl der Stücke Kurtágs trägt. Bemerkenswert ist die Bandbreite dieser Hommagen – man findet dabei so unterschiedliche Komponisten wie Franz Schubert, Ferenc Farkas, Domenico Scarlatti, Dmitri Schostakowitsch oder Edgar Varèse.

Épitaphe à la mémoire de Simone Boiseq für zwei Flöten ist eine musikalische Stele, ein Trauerstück. Simone Boiseq war eine französische

Bildhauerin und die Mutter von Anne Longuet-Marx, der Widmungsträgerin von ... *après une lecture de Rimbaud* ... Die zwei Flöten spielen drei ruhige Phrasen. Das Intervall der Quinte spielt dabei eine große Rolle.

Joli oiseau – en pantomime schließlich ist ein Duo für einen Bariton und Bassflöte. Der Text stammt aus Samuel Becketts Theaterstück *Fin de partie*, welches Kurtág als Grundlage für seine bislang einzige Oper diente. Als die Oper *Fin de partie* 2018 in Mailand ihre Uraufführung erlebte, schlug dieser Opernerstling des betagten Komponisten hohe Wellen. *Joli oiseau* ist ein Auszug aus den Skizzen zu dieser Oper und vertont Clovs Vaudeville gegen Ende des Stücks. Der Text lautet im Original :

Joli oiseau quitte ta cage,
Vole vers ma bien-aimée,
Niche-toi dans son corsage,
Dis-lui combien je suis emmerdé.

Diese Zeilen sind nicht wörtlich zu nehmen, sondern mit einer gehörigen Prise abgründigem Humor. Nachdem ihn sein Meister Hamm um ein paar Worte « aus seinem Herzen » bittet, bevor sie sich trennen, kommt dem Diener Clov nur diese ironische Einlage in den Sinn. Das letzte Wort « emmerdé » ersetzt Kurtág in dieser Vertonung durch « émerveill(é) », was den Sinn des Texts völlig verändert. In Kurtágs vollendeter Oper kommt der besagte Text vor, allerdings in einer anderen musikalischen Umsetzung. Die

Oper erfordert ein Riesenorchester, das über weite Strecken kammermusikalisch eingesetzt wird. Fünf Flöten werden benötigt, davon eine Bassflöte, deren leiser Klang immer wieder deutlich vernehmbar ist.

Die kleine Klemme op. 15b für Piccoloflöte, Posaune und Gitarre ist ein Trio, das drei scheinbar unvereinbare Instrumente vereint. Gefragt nach der Bedeutung des Titels antwortete Kurtág sinngemäß: « Ich steckte in einer großen Klemme, weil ich ein Klavierkonzert für Zoltán Kocsis schreiben sollte, mit dieser Arbeit aber nicht vom Fleck kam. Als Ersatz habe ich *Die kleine Klemme* geschrieben. Die Auswahl der Instrumente war dabei zufällig – ich habe für drei befreundete Musiker geschrieben, die gerade vor Ort waren. » 1978 komponiert, wurde das Trio im folgenden Jahr in Budapest uraufgeführt. Dieses Trio funktioniert erstaunlich gut – die drei Klangfarben sind so unterschiedlich, dass alle Stimmen gut zu verfolgen sind. Der erste Satz für Posaune solo trägt den Titel *Fanfare in Mussorgskys Manier* und erinnert entfernt an den Beginn der *Bilder einer Ausstellung*. Der zweite Satz ist betitelt mit *Hymne in Strawinskys Manier*. Posaune und Piccolo spielen meist gleichzeitig, während die Gitarre ein durchgehendes Akkordgerüst vorgibt. Der dritte Satz Scherzo verbindet schnelle Figuren der Piccoloflöte mit perkussiven Akzenten der Gitarre. Der vierte Satz schließlich ist ein Nachtstück im Schumannschen Sinn, wie Kurtág im

Gespräch erklärte. Es trägt aber auch den russischen Untertitel «In der Unterwelt mit Fjodor Michailowitsch» (Dostojewski).

Jetzt, im Sommer 2024 ist meine Beschäftigung mit György Kurtágs Flötenmusik vorerst abgeschlossen. Ich habe jede Note dreimal umgedreht und versucht, mich in seine Denkweise und Welt hineinzusetzen. Ich habe versucht, eins zu werden mit dieser Musik, so wie Kurtág dies von seinen Studenten immer verlangt hat. Alle diese Stücke zu lernen, war nicht nur eine Herausforderung, Kurtágs Musik hat mir auch sehr viel zurückgegeben und mich glücklich gemacht. Möge es dem Hörer gleich ergehen.

Weiterführende Literatur:

György Kurtág: Drei Gespräche mit Bálint András Varga und Ligeti Hommagen, Wolke Verlag Hofheim 2010.

1 „György Kurtág: The Matchstick Man“ Dokumentarfilm von Judit Kele aus dem Jahr 1996.

2 Viele Informationen zu den einzelnen Werken dieser CD stammen aus diesem Telefongespräch.

3 Die Eurythmie ist eine anthroposophische Bewegungskunst, die als eigenständige Darstellende Kunst und als Teil von Bühnenszenierungen betrieben wird. Sie wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt durch Rudolf Steiner (1861-1925) in Zusammenarbeit mit seiner späteren Frau Marie von Sivers.

4 Mein besonderer Dank geht an Gerhard Beilharz, der mir seine detaillierten, unveröffentlichten Aufzeichnungen zur Entstehung der *Herdecker Eurythmie* zur Verfügung stellte.

5 Wer nähere Informationen zur modernen Leier sucht, sei an die Webseite www.leier-forum.com verwiesen.

Markus Brönnimann, Flöte

Markus Brönnimann ist seit 1998 Soloflötist im *Orchestre Philharmonique du Luxembourg*.

Aufgewachsen in der Schweiz, erhielt er seine Ausbildung bei Günter Rumpel/Zürich, Michel Debost/USA und Renate Greiss-Armin/Karlsruhe.

Er ist Mitglied der *Kammerata Luxembourg* und des *Ensemble Pyramide* in Zürich. Als Kammermusiker trat er bei Konzerten in Luxemburg, der Schweiz, Deutschland, Frankreich, USA, China und Südafrika auf.

2021 gründete er den Flötenkurs Burgdorf (Schweiz), wo er gemeinsam mit Renate Greiss-Armin jeden Sommer Studierende aus aller Welt unterrichtet.

Markus Brönnimanns umfangreiche Diskographie zeugt von seinem Entdeckergeist und seinen vielfältigen Interessen. So hat er wertvolle, in Vergessenheit geratene Werke wie die Serenaden von Théodore Gouvy wieder aufgeführt und auf CD eingespielt. Regelmäßig integriert er zeitgenössische Werke in seine Konzertprogramme. Er hat mit KomponistInnen wie Peter Eötvös, Sylvano Bussotti, Elena Firsova, Rudolf Kelterborn oder Gao Ping zusammengearbeitet.

Für das *Ensemble Pyramide* in seiner besonderen Besetzung Flöte, Oboe, Streichtrio und

Harfe hat er mehr als 25 Werke arrangiert, von denen viele auf CDs mit Musik von Mozart, Krommer, Ravel, Pierné und Debussy dokumentiert sind. Als Komponist schrieb er in den letzten Jahren eine Reihe von Kammermusikwerken, die verschiedentlich aufgeführt wurden. 2026 wird sein erstes Orchesterwerk in Luxemburg uraufgeführt.

www.markusbroennimann.com

Befreundete Interpreten

Christophe Nussbaumer fing am gleichen Tag wie ich vor 26 Jahren im *Orchestre Philharmonique du Luxembourg* als Solo-Piccoloflötist an. Seither haben wir in unzähligen Proben und Konzerten zusammen Takte gezählt und uns über gute Dirigenten gefreut und schlechte mit Gleichmut ertragen. Nur als Flötenduo, ohne die andern Orchesterkollegen vor den Mikrofonen zu stehen, war eine schöne und längst fällige Erfahrung.

Die Flötistin **Aniela Stoffels** habe ich vor vielen Jahren als kleines Mädchen kennengelernt, als ich sie als Vertretung für ihre Lehrerin unterrichtet habe. Heute ist sie selbst Professorin am *Conservatoire de la Ville de Luxembourg* und Flötistin im *Orchestre de Chambre du Luxembourg*. Zeitgenössische Flötenmusik spielt sie, als sei es die leichteste Sache der Welt.

Mit dem Pianisten **Michael Kleiser** verbindet mich eine mehr als dreißigjährige Zusammenarbeit und Freundschaft. Wir waren gleichzeitig Studenten an der Hochschule für Musik in Zürich, heute ist Michael dort Korrepetitor und leitet auch Sommerkurse für Kinder und Jugendliche. Zusammen haben wir Ensembles gegründet und wieder aufgelöst und Kammermusik aus allen Epochen entdeckt. An Michael schätze ich besonders, dass er sich für die unterschiedlichsten Arten von Musik begeistern kann und sich die Freude am Musizieren immer bewahrt hat.

Ilka Emmert ist Solokontrabassistin der *Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern*. Als Gast in meinem Orchester hat sie uns auf Tourneen rund um den Globus begleitet. Während langer Reisen haben wir uns dabei über Musik und das Leben unterhalten. Nachdem wir schon gemeinsam eine Aufnahme der Serenaden von Théodore Gouvy realisiert hatten, war mir klar, dass nur Ilka für eine Aufnahme von Kurtágs Bagatellen in Frage kam.

Guillaume Lebowski ist Posaunist in meinem Orchester, dem *Orchestre Philharmonique du Luxembourg*. Ein Kollege, der nicht nur hervorragend spielt, sondern sich auch immer für die Belange seiner Mitmusiker einsetzt. Leider haben ein Posaunist und ein Flötist kaum Kammermusikwerke, bei denen sie zusammenspielen könnten. Kurtágs *Kleine Klemme* hat uns die-

ses seltene Vergnügen beschert und für einmal die Distanz zwischen Holzbläsern und Blechbläsern überbrückt.

Mit dem Gitarristen **Hany Heshmat** habe ich bei dieser Aufnahme zum ersten Mal zusammengearbeitet. Er ist Professor am *Conservatoire de la Ville de Luxembourg* und organisiert das *Festival de Guitare de Luxembourg*. Ich habe seinen Mut bewundert, sich der akustischen Übermacht von Piccolo und Posaune zu stellen und dagegen mit Witz und Intelligenz anzuspielen.

Thomas Leins ist einer der wenigen professionellen Leierspieler in Deutschland. Er wohnt in Schwäbisch Gmünd und bereist mit seiner Leier ganz Europa. Ich bin ihm dankbar, dass er die Herausforderung, Kurtágs Duo aufzunehmen, mit Begeisterung angenommen und mich in die Welt seines faszinierenden Instruments eingeführt hat.

Der Bariton **Michel de Souza** wurde in Brasilien geboren, wohnt heute in London und in Luxemburg und ist ein gefragter Opernsänger. Dass er neben seinen vielen Engagements Zeit gefunden hat, sich mit Kurtág zu befassen und ein Stück von weniger als zwei Minuten Dauer intensiv zu proben, war für mich ein Glücksfall. Unsere Proben endeten meistens mit einer philosophischen Diskussion über Becketts „Fin de partie“.

Acknowledgment

Many thanks to
the Luxembourg Ministry of Culture,
the Fondation Indépendance and
the Philharmonie Luxembourg
for their kind support.

Impressum

Recording location: Chamber Music Hall
of the Philharmonie Luxembourg
Recording dates: February 15 and 16,
July 11, 12 and 13, 2024

Instrumentarium Markus Brönnimann:
Nagahara 18K gold flute,
Hans Reiner piccolo with Mancke headjoint,
Kotato & Fukushima bass flute

Technical equipment: TACET

English translations: Helen Swallow

Publisher: Editio Musica Budapest

Cover picture: *Senecio (Baldgreis)*, 1922
by Paul Klee © akg-images
Photo p. 28 by Tashko Tasheff

Cover design: Julia Zanker
Booklet layout: Toms Spogis

Recorded and produced by Andreas Spreer

© 2025 TACET

ℙ 2025 TACET

www.tacet.de

