



TABEA ZIMMERMANN

PLAYS BACH & KURTÁG

SOLO II

“We need Bach’s music, regardless of the instrument”

Tabea Zimmermann

Ten years after her acclaimed album “Solo” with the first two cello suites of Johann Sebastian Bach, violist Tabea Zimmermann now sets her sights on Suites Nos. 3 and 4. She pairs them with excerpts from György Kurtág’s cycle “Games, Signs & Messages”, selecting six numbers to form her own personal homage to Bach.

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Suites BWV 1009 (No. 3) & BWV 1010 (No. 4)
for violoncello solo (played on viola)

GYÖRGY KURTÁG (*1926)

6 Pieces from “Signs, Games and Messages” for viola

TABEA ZIMMERMANN, VIOLA





JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Suite No. 3 in C major for violoncello solo, BWV 1009 (*played on viola*)

1	I. Prélude	3:03
2	II. Allemande	3:14
3	III. Courante	2:43
4	IV. Sarabande	3:29
5	V. Bourrée I – Bourrée II – Bourrée I	3:24
6	VI. Gigue	2:41

GYÖRGY KURTÁG (*1926)

“Signs, Games and Messages” for viola

7	Panaszos nóta (Klagendes Lied)	2:23
8	Kromatikus feleselös (Zank-Kromatisch)	1:17
9	Doloroso – Garzulyéknak	1:44
10	Népdalféle (Im Volkston)	0:45
11	... eine Blume für Tabea ...	1:00
12	In Nomine – all'ongherese (Damjanich emlékkö)	5:00

Publisher: Boosey & Hawkes

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Suite No. 4 in E-flat major for violoncello solo, BWV 1010 (*played on viola*)

13	I. Prélude	3:53
14	II. Allemande	4:02
15	III. Courante	3:13
16	IV. Sarabande	3:37
17	V. Bourrée I – Bourrée II – Bourrée I	4:28
18	VI. Gigue	2:21

Total time 52:47

TABEA ZIMMERMANN, VIOLA (Étienne Vatelot, 1980)

„Wir brauchen Bachs Musik, egal auf welchem Instrument“, daran gibt es für die Bratschistin Tabea Zimmermann keinen Zweifel. „Man kann seine Tastenmusik auf dem Cembalo oder auf dem Klavier spielen. Am Wichtigsten ist für mich, einen schlüssigen Ansatz zu finden zwischen dem Instrumentarium und der Spielweise.“ Tabea Zimmermann hat ihre „Hardware“ für diese Aufnahme nicht ausgewechselt. Sie spielt auf ihrer modernen Vatelot-Bratsche von 1980 mit einem klassischen Bogen. „Ich finde, die Klangvorstellung ist das Entscheidende, auch wenn ein Instrument viele Dinge vorgibt. Aber dabei geht es weniger um die Krümmung des Bogens oder das Gewicht, das er auf die Waage bringt, sondern um die Geschwindigkeit, mit der man den Bogen über die Saite zieht.“ Wie die Instrumente, für die Bach seine Solosuiten BWV 1007-1012 schrieb, geklungen und ausgesehen haben, darüber wird nach wie vor spekuliert. Eine *Viola basso* verzeichnet die Abschrift der Suiten von Johann Peter Kellner aus dem frühen 18. Jahrhundert, die eine der beiden Hauptquellen bildet, in denen die sechs Solosuiten überliefert sind. Größe, Bauart und Spielweise eines Violoncellos waren längst noch nicht standardisiert und es ist wahrscheinlich, dass Bach auch Instrumente wie das *Violoncello piccolo* oder die *Viola da spalla* im Sinn gehabt haben mag – eine von einem Gurt gehaltene Viola, vor dem Körper zu spielen. Ein Instrument übrigens, mit dem Bach selbst aufgetreten ist, möglicherweise auch mit diesen Suiten.

Zehn Jahre liegen zwischen ihrer Aufnahme der ersten beiden Suiten und der Suiten 3 und 4. „Es war sehr spannend, zehn Jahre später wieder mit meinem Produzenten Stephan Cahen im Studio zu sein, eine Situation auf eine Weise zu wiederholen aber doch unter ganz anderen Vorzeichen. Stets begleitet von den hartnäckigen Fragen: Was kann man eigentlich noch hinzufügen? Womit rechtfertige ich eigentlich diese Aufnahme? Warum machen wir das? Bei Bach ist es besonders schwer und die Zweifel fallen besonders ins Gewicht.“ Es gibt vermutlich wenige Werke des Repertoires, wo die Hörerwartungen vergleichbar groß sind. „Aber genau damit kann man spielen – und damit haben wir in dieser Aufnahme auch experimentiert. Wir haben ganz bewusst die Möglichkeiten des Studios genutzt und ich habe Dinge gewagt, die ich im Konzertsaal vermutlich anders lösen würde. Es macht unheimliche Freude, an die Grenze zu gehen und auszuprobieren, wie weit kann man eigentlich in einer Wiederholung den Klang als Echo schattieren? So kann man eine perspektivische Tiefe erzeugen.“

Die beiden Suiten BWV 1009 und 1010 verbindet die gleiche Satzfolge. Auf ein freies Prélude folgen Allemande, Courante und Sarabande. Vor die abschließende Gigue setzt Bach in beiden Suiten als Besonderheit eine Bourrée – einen Tanz, der gerade in Frankreich, wo er in der Auvergne seinen Ursprung hat, lange als nicht vornehm genug galt für die Bühne oder gar die Instrumentalmusik. Den Ursprung dieser Sätze in der Tanzmusik unterstreicht Tabea Zimmermann mit ihrer Betonung des Rhythmischen.

„Wir würden zu dieser Musik heute natürlich niemals mehr wirklich tanzen – wie übrigens auch zu Bachs Zeiten eher nicht. Es sind stilisierte Formen. Doch was mir für diese Musik äußerst wichtig erscheint, ist eine Regelmäßigkeit im großen Puls, um dann darin eine Freiheit zu erlangen.“

Die Musik Johann Sebastian Bachs begleitet Tabea Zimmermann von Kindesbeinen an. „Meine erste ‚Kunst der Fuge‘ habe ich in Auszügen im Alter von vier Jahren im Streichquartett gespielt“, erinnert sie sich. „Kurtág habe ich zunächst beim Lockenhaus-Festival als Kammermusiklehrer kennen gelernt, erst danach habe ich begonnen, seine Musik zu spielen. Die Freiheit seiner Notation finde ich fantastisch, es hat für mich Welten eröffnet, dass die Musik nicht in einer Taktstruktur aufgeschrieben ist, sondern dass es ein beinahe freies Timing gibt – bei dem man dennoch daneben liegen kann. Stets weiter zu suchen nach einer Perfektion des Ausdrucks und darin nicht nachzulassen, war eine wichtige Lektion von Kurtág.“

Auf den ersten Blick ist die Musik György Kurtágs, der auf ein Taktmaß in den auf dieser Aufnahme versammelten Werken ganz verzichtet, der scheinbar größtmögliche Kontrast zur metrisch klar fixierten, rhythmischen Musik Bachs. Doch bildet nicht nur die Musik Bachs einen steten Bezugspunkt für Kurtág selbst, die er häufig, bevorzugt mit seiner 2019 verstorbenen Frau Márta, auch öffentlich auf dem Klavier spielte. Wie Bach ist Kurtág in der Lage, Ausdruck für die essenziellen Fragen des Menschseins zu finden.

Für dieses Album hat Tabea Zimmermann, eine Reverenz an Bach, eine eigene Suite in sechs Sätzen aus Solostücken von György Kurtág zusammengestellt. Sie stammen aus seinem (unabgeschlossenen) Zyklus von „Spielen, Zeichen und Botschaften“, kurzen Werken mit meist sehr persönlichem Gehalt, die Kurtág für befreundete Musiker schrieb. Darunter auch das wohl persönlichste Stück in dieser Zusammenstellung, die „Blume für Tabea“, ein Widmungsstück, das der Komponist Tabea Zimmermann nach dem überraschenden Tod ihres Mannes David Shallon schenkte. „Es scheint keinen Anfang und kein Ende zu geben in diesem Stück, er verlangt die zartesten Töne, nur Andeutungen und dann ist es auch schon wieder vorbei – als wollte er die Vergänglichkeit komponieren.“ Der Tonfall des Trauerns zieht sich auch durch weitere der Stücke: „Das ‚klagende Lied‘ ist ein Weinen auf der C-Saite. Im Konzert ist das Werk kaum zu spielen, weil man bei der Handstellung, die es verlangt, Sorge haben muss, die Bratsche beim Spielen zu verlieren.“ Auch im „Doloroso“ geht es um eine Klage. „Kurtág gelingt es in seiner Kammermusik, die urmenschlichsten Gefühle zu erzählen: weinen, lachen, melancholisch sein – all das bringt er zum Ausdruck.“ Auch mit der Wut hält er sich nicht zurück, wie der „chromatische Zank“ unterstreicht, in dem er den „Streit“ dem Interpreten buchstäblich in die Finger schreibt: „Die Hand ist stellenweise so gespannt, dass es schmerzt – immerhin gibt er den Hinweis, dass die Töne an dieser Stelle gar nicht sauber sein dürfen, was sie auch gar nicht könnten.“ Bach hat in seinen Suiten exemplarisch vorgeführt, wie mit

einem Soloinstrument innerhalb der Einstimmigkeit eine Mehrstimmigkeit komponiert werden kann. Bei Kurtág entfaltet die Polyphonie sich geradezu in einer Mehrstimmigkeit der Charaktere. „Ob das jetzt zwei Personen sind, von denen eine bittet und fleht und die andere wütend ablehnt, oder ob eine Person zwei unterschiedlich starke Regungen gegeneinander ausspielt, das bleibt der Vorstellung überlassen. Wir alle haben sicher unterschiedliche Anteile in einer Persönlichkeit. So auch ich als Interpretin: Ich stelle mir vor, dass es in meiner Seele sehr viele kleine Spiegelflächen gibt und dass jedes Musikstück, jede Phrase, jeder Satz, jedes Thema etwas anderes in mir berührt und indem ich dann meine Anteile mitspiegeln lasse, kann ich etwas Persönliches weitergeben.“ Und so wie Bach aus ursprünglich volkstümlichen Tänzen seine artifiziellen Formen destillierte, deutet auch György Kurtág in den Sätzen „Im Volkston“ und „In Nomine – all’ongherese“ die Verwurzelung seiner Musik in der Kultur seiner Heimat an. Ihre Annäherung an Partituren vergleicht Tabea Zimmermann mit dem Wandern: „Ich stelle mir die Partitur vor wie eine Landkarte und, wenn ich dann auf den Spaziergang gehe, wenn ich auf der Bühne stehe, laufe ich nicht jeden Tag genau den gleichen Weg, sondern vielleicht in einem gewissen Gebiet. Dann gibt es hier einen Kirchturm, hier ein Feld und dort einen Berg, aber man wandert jedes Mal ein bisschen anders durch und dass es diese Freiheit gibt, ist auch für mich befreiend.“ Wer Tabea Zimmermann beim Hören dieser neuen Aufnahmen von Bach und Kurtág ins Gelände folgen mag, dem sei zu einer Vielfalt von Schuhwerk und Beinkleid geraten. Neben dem Seidenschuh und dem Absatzstiefel ist gewiss der Holzschuh gelegentlich nicht verkehrt. Und ab und an sollte man barfuß gehen, um zu spüren, wie der Untergrund sich verändert.

Patrick Hahn



Tabea Zimmermann, die sich selbst als „Musikerin mit dem Instrument Bratsche“ bezeichnet, gehört zu den beliebtesten und renommiertesten Interpretinnen unserer Zeit. Ihre musikalischen Partner und Zuhörer schätzen an ihr sowohl ihr tiefes musikalisches Verständnis und die Natürlichkeit ihres Spiels als auch ihre charismatische Persönlichkeit.

Als Solistin arbeitet sie regelmäßig mit den weltweit bedeutendsten Orchestern. Hierbei orientiert sie sich stets an ihrem kammermusikalisch geprägten Ideal, bei dem die künstlerische Integrität im Vordergrund steht. Jüngst wurde sie als *Artist in Residence* beim Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam und den Berliner Philharmonikern benannt.

Tabea Zimmermann hat das Interesse vieler zeitgenössischer Komponisten für die Bratsche geweckt und zahlreiche neue Werke in das Konzert- und Kammermusikrepertoire eingeführt. Seit 2009 nimmt sie bei *myrios classics* auf. Die bisher erschienenen sieben Alben wurden sowohl von den Hörern als auch der Fachpresse hoch gelobt und ausnahmslos mit internationalen Musikpreisen ausgezeichnet, darunter zwei ECHO Klassik, ein OPUS Klassik, zwei Diapason d'Or de l'année und ein ICMA (International Classical Music Awards).

Mit der Verleihung des Bundesverdienstkreuzes 2018 sowie jüngst des internationalen *Ernst von Siemens Musikpreises 2020* erfährt Tabea Zimmermann größte Anerkennung für ihren unermüdlichen Enthusiasmus, mit dem sie ihr Verständnis der Werke und ihre Liebe zur Musik dem Publikum vermittelt.

Tabea Zimmermann erhielt im Alter von drei Jahren ihren ersten Bratschenunterricht, zwei Jahre später begann sie mit dem Klavierspiel. Wichtige Impulse erhielt sie in der Anfangszeit von ihrem ersten Lehrer Dietmar Mantel. An ihre Ausbildung bei Ulrich Koch an der Musikhochschule Freiburg schloss sich ein kurzes, intensives Studium bei Sándor Végh am Mozarteum in Salzburg an. Eine Reihe von Wettbewerbserfolgen krönte ihre Ausbildung, darunter erste Preise bei den internationalen Wettbewerben in Genf 1982, in Budapest 1984 und beim Wettbewerb *Maurice Vieux* in Paris 1983.

Ab 1987 bis zu dessen Tod im Jahr 2000 konzertierte sie regelmäßig mit ihrem Ehemann, dem Dirigenten David Shallon. Professuren hatte Tabea Zimmermann bereits an der Musikhochschule Saarbrücken und an der Frankfurter Hochschule für Musik inne. Seit 2002 ist sie Professorin an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin.



... eine Blume für Tabca ...

21

Leicht, flüchtig, zart ♩ = 82-86 [F#8] Kurtág György

lunga

pp

ppp

ausserst zart

Tempo 2000

XI

The image shows a handwritten musical score for guitar. It consists of several staves of music. The first staff has the tempo marking '♩ = 82-86 [F#8]' and the composer's name 'Kurtág György'. The word 'Leicht, flüchtig, zart' is written above the staff. The word 'lunga' is written below the first few notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'ppp'. There are also some handwritten annotations and a tempo marking 'Tempo 2000' near the end of the piece. The score is written on a page with a page number '21' in the top left corner.

“We truly need Bach’s music, regardless of the instrument on which it is performed”: for violist Tabea Zimmermann, this is undeniable. “You can play his keyboard music on the harpsichord or on the piano. But for me the most important thing is to achieve a coherent approach that makes a connection between the instrument you have chosen and the way you play it.” Tabea Zimmermann has not switched her musical hardware for this recording: here she plays her 1980 Vatelot viola with a classical bow. “In my view, the important thing is how you imagine the sound, although many things are indeed determined by the instrument. It’s not so much about the bow’s curvature or weight, but it has to do with the speed at which you pull the bow over the strings.” For what kind of instruments did Bach write his solo suites BWV 1007-1012? How did they sound, what did they look like? This subject still gives rise to much speculation. Johann Peter Kellner’s manuscript copy from the early 1700s is one of the two main sources for the six solo suites, and it indicates a *viola basso*. The violoncello had not yet become standardized in terms of size, construction, and playing technique; Bach probably had instruments in mind such as the *violoncello piccolo* or the *viola da spalla*. The latter was a viola attached in front of the body by a strap: Bach performed the *viola da spalla* in public himself – possibly these suites.

Ten years lie between Zimmermann’s recording of the first two suites and the current one featuring Suites 3 and 4. “It was exciting to return to the studio with my producer Stephan Cahen, repeating a situation but in a completely different mindset. We are always beset by the persistent questions: What is one allowed to add? How can I justify this recording? Why are we doing this? This is particularly difficult in the case of Bach; our doubts acquire a special significance.” Here, listeners’ expectations are massive – probably more than in the case of almost any other work in the repertoire. “But you can experiment with such expectations, as we did in this recording. We deliberately resorted to the possibilities available in the recording studio, and I attempted certain things for which I probably would have found a different solution in the concert hall. It’s great fun to push the envelope: for instance, to shade the timbre as an echo when the music repeats, thus creating a new depth of perspective.”

The suites BWV 1009 and 1010 both feature the same succession of movements: a free prelude is followed by an allemande, a courante, and a sarabande. Before the final gigue, Bach inserts a special item: a bourrée. In France, this dance from the Auvergne region was still not regarded as noble enough to be featured on stage or in instrumental music. Tabea Zimmermann highlights these movements’ rustic origins by emphasizing their rhythmic aspect.

“Of course, nowadays we wouldn’t ever really dance to this music – and in Bach’s day, probably neither. These are stylized forms. But what I find important in this music is to establish a regular pulse within which you can achieve a degree of freedom.”

The music of Johann Sebastian Bach has been part of Tabea Zimmermann’s life since she was a small child. “I played excerpts of ‘Art of Fugue’ in a string quartet when I was four”, she remembers. Her first encounter with Kurtág’s music occurred later: “I first met Kurtág at Lockenhaus Festival where he taught chamber music, and only started to play his music thereafter. I find his freedom of notation fantastic: it has opened up new worlds for me. There are no barlines; the timing is almost free, but you can still get it wrong. Kurtág taught me an important lesson: always endeavour for perfection of expression. Never relent.”

Since the works by Kurtág on this album entirely eschew measured metre, his music would seem to provide the greatest contrast with Bach’s music, which is determined by clear meter and rhythm. We must bear in mind, however, that Bach’s music has served as a continual point of reference for Kurtág (he often performed Bach piano duet arrangements, particularly with his late wife Márta). Moreover, like Bach, Kurtág manages to find a musical means of expressing the essential questions of human existence.

As a tribute to Bach, Tabea Zimmermann has gathered six solo works by Kurtág into a new suite for this album. They all stem from his (unfinished) cycle “Signs, Games and Messages”: short pieces of an almost private nature, written by Kurtág for his musician friends. The suite includes *...eine Blume für Tabea...* (“A Flower for Tabea”), dedicated by Kurtág to Zimmermann after the untimely death of her husband David Shallon. “There seems to be no beginning and no end in this piece. It requires the most delicate tones – mere suggestions, and then it’s already over, as if Kurtág had wanted to set the fleeting passage of time to music.” A mood of mourning is also present in further pieces: *Panaszos nóta* (“The Mournful Song”) “is a form of crying on the C string. The piece is almost impossible to perform in concert: due to the special hand position it requires, the viola could fall down.” The piece entitled *Doloroso* is also a lament. “In his chamber music, Kurtág manages to narrate the most basic human emotions: crying, laughing, melancholy – he is able to express all of that.” Neither does he hold back on anger, as highlighted in *Kromatikus feleselés* (“A quarrel, chromatically”): here, the performer’s fingers literally enact the quarrel in the score. “In certain passages the hand is so tense that it hurts; fortunately, he indicates that the notes should not be perfectly in tune at that point – because they cannot be in tune at all.” Bach, in his suites, demonstrated in exemplary fashion how one can write polyphonic music within the monophonic setting of a solo instrument. In Kurtág’s case, polyphony

practically transforms itself into several human voices: several characters. “It is left to our imagination whether we have two people – one of whom is begging and imploring, while the other one angrily rejects the plea – or whether we are dealing with just one person who is torn between two opposite impulses. We all have different aspects within our own personality, and I feel the same way as a performer. I like to imagine many tiny mirror surfaces within me; each musical phrase, each theme, each movement, each piece moves something different in my soul. If I allow those different parts of my personality to reflect themselves in an interpretation, I can communicate something personal.” Just as Bach distilled artificial forms from country folk dances, György Kurtág harks back in the pieces *Népdalféle* (“In a Folk Tone”) and *In Nomine – all’ongherese* to his music’s roots in the culture of his Hungarian homeland. Tabea Zimmermann compares the way she approaches scores with hiking. “I imagine the score as a map. When I’m onstage with the piece and I decide to ‘go out walking’, I don’t always decide to take the same route; I want to explore a certain area instead. Here is a church tower, over there a field and then a mountain, but you choose to visit them slightly differently each time. The awareness that music allows for such choices is something I find liberating.” For listeners who wish to follow Tabea Zimmermann in these new recordings of Bach and Kurtág, we advise that they resort to different kinds of footwear and hiking clothing. At times, it is best to don a silk shoe; at others, high-heeled boots are appropriate. Occasionally it would even be advisable to wear clogs. And then you might sometimes want to go barefoot – to feel subtle changes below the surface.

Patrick Hahn (*Translation: Stanley Hanks*)



« Nous avons besoin de la musique de Bach, quel que soit l'instrument sur lequel on l'interprète » – l'altiste Tabea Zimmermann n'en doute pas un instant. « On peut jouer sa musique pour clavier sur un clavecin ou sur un piano. L'essentiel pour moi est d'avoir une approche cohérente de l'instrument et de la manière de le jouer. » Tabea Zimmermann n'a pas changé de « support » pour le présent enregistrement. Elle joue sur un alto moderne de Vatelot, construit en 1980, avec un archet classique. « Ce qui compte, c'est l'idée que l'on se fait du son, même si chaque instrument impose ses propres contraintes. Mais il s'agit moins de la courbure de l'archet ou de son poids que de la vitesse avec laquelle on le fait glisser sur la corde. » On spéculait toujours sur la sonorité et l'aspect des instruments pour lesquels Bach a composé les Suites en solo BWV 1007-1012. La copie faite au début du XVIII^{ème} siècle par Johann Peter Kellner, qui est l'une des deux sources principales des Six Suites en solo, indique *Viola basso*. La taille du violoncelle, le type de construction et la manière de le jouer n'étaient pas encore standardisés, beaucoup s'en faut, et il est probable que Bach avait peut-être en tête un instrument du genre *violoncello piccolo* ou *viola da spalla* – un alto maintenu par une sangle sur le devant du corps. Bach s'est d'ailleurs produit en public avec un tel instrument, peut-être même dans les Suites de cet enregistrement.

Dix ans se sont écoulés entre l'enregistrement des deux premières Suites et celui des Suites 3 et 4. « J'ai été ravie de retrouver dix ans plus tard mon producteur Stephan Cahen dans le studio et de reproduire ainsi une situation, mais dans des circonstances tout autres et avec toujours les mêmes questions lancinantes : Que peut-on encore ajouter ? Qu'est-ce qui justifie à mes yeux cet enregistrement ? Pourquoi le faisons-nous ? Pour Bach, il est très difficile d'y répondre et les doutes pèsent particulièrement lourd. » Il n'y a sans doute que peu d'œuvres au répertoire qui suscitent une aussi grande attente. « Mais c'est précisément pourquoi l'on peut expérimenter – et nous avons fait bien des essais au cours de cet enregistrement. Nous avons utilisé sciemment les possibilités qu'offre le studio et j'ai fait des tentatives que j'aurais sans doute résolues de manière différente en concert. J'adore sonder les limites au plus profond et essayer par exemple de voir jusqu'où on peut aller, dans une reprise, dans un chatoiement sonore sous forme d'écho. On peut ainsi obtenir une perspective en profondeur. »

Les deux Suites BWV 1009 et 1010 ont la même succession de mouvements. À un Prélude libre font suite Allemande, Courante et Sarabande. Avant la Gigue finale, Bach ajoute une Bourrée – c'est une particularité dans ces deux Suites. Cette danse est originaire de France, et plus particulièrement d'Auvergne, où elle était considérée comme trop peu noble pour conquérir la scène, ou même servir de musique instrumentale. Tabea Zimmermann souligne les origines de ces mouvements en mettant l'accent sur le rythme.

« Bien sûr, nous ne danserions plus sur cette musique, de nos jours – et ce n'était d'ailleurs pas non plus le cas au temps de Bach. Il s'agit ici de formes stylisées. Mais ce qui me semble extrêmement important dans cette musique, c'est la régularité des grandes lignes, pour y parvenir à une profonde liberté. »

La musique de Jean-Sébastien Bach accompagne Tabea Zimmermann depuis sa plus tendre enfance. « J'ai joué mes premiers extraits de *l'Art de la Fugue* en quatuor, à l'âge de quatre ans », se rappelle-t-elle. Cependant, il en va tout autrement de ses rapports avec Kurtág : « Je n'ai fait la connaissance de Kurtág qu'au Festival de Lockenhaus où il dirigeait un cours de musique de chambre. Ce n'est qu'ensuite que j'ai commencé à interpréter sa musique. J'adore sa liberté de notation. Elle m'a fait accéder à un monde où la musique ne s'inscrit pas dans une structure mesurée, mais au contraire où le « timing » est pratiquement libre ; mais parfois, on peut toutefois passer complètement à côté... Une des principales leçons prônées par Kurtág était de rechercher sans cesse la perfection expressive. »

À première vue, la musique de György Kurtág présentée dans cet enregistrement, et qui ne comporte aucune indication de mesure, semble être en opposition totale avec la métrique clairement définie des compositions de Bach. Mais la musique de Bach, qu'il aimait interpréter fréquemment au piano dans des concerts avec son épouse Márta, décédée en 2019, constitue un point de référence permanent pour Kurtág lui-même. Et tout comme Bach, Kurtág est par ailleurs en mesure de proposer une réponse aux questions essentielles de l'existence.

En hommage à Bach, Tabea Zimmermann a réuni sur cet album sa propre « Suite » de six pièces en solo de György Kurtág. Elles sont tirées de son cycle (inachevé) *Signs, Games and Messages* (« Signes, jeux et messages »), brèves pièces pour instruments à cordes au contenu généralement très personnel, écrites par le compositeur pour des amis musiciens. Parmi elles on trouve la pièce sans doute la plus intime de cette collection, *...eine Blume für Tabea...* (« une Fleur pour Tabea »), qu'il a offerte à Tabea Zimmermann lors de la disparition brutale de son mari David Shallon. « On a l'impression que cette pièce n'a ni début ni fin, elle requiert les sonorités les plus tendres, à peine ébauchées, et elle est déjà finie – comme si le compositeur voulait évoquer l'évanescence. » D'autres pièces sont empreintes elles aussi d'une atmosphère de deuil : *Panaszos nota* (« La Plainte ») pleure sur la corde d'ut. « On ne peut guère la jouer en concert, car la position de la main qu'elle impose fait craindre de lâcher l'instrument en cours de route. » Le *Doloroso* est lui aussi une plainte : « Dans sa musique de chambre, Kurtág parvient à exprimer les sentiments les plus élémentaires qui soient : pleurs, rire, mélancolie. » Et il ne réfrène pas non plus la colère, comme le souligne la *Kromatikus feleselés* (« querelle chromatique ») qu'il met sous les doigts de l'interprète dans la dispute : « À certains moments la main est si tendue qu'on en a mal – ce qui implique aussi que dans ces passages, les sons peuvent ne pas être complètement purs, ce qu'ils ne sauraient nullement être d'ailleurs. » Dans ses Suites, Bach a prouvé que l'on peut composer de la polyphonie dans la monophonie d'un instrument soliste. Chez Kurtág par contre, la polyphonie naît de la multiplicité des caractères exprimés. « Que ce soient deux personnes, dont l'une implore et supplie tandis que l'autre refuse avec fureur, ou que

ce soit une seule personne tiraillée entre deux pulsions aussi vives l'une que l'autre, la réponse est laissée à notre libre-arbitre. La personnalité de chacun d'entre nous présente des facettes bien diverses. Pour moi-même, en tant qu'interprète, j'imagine qu'il y a dans mon âme une multitude de petits miroirs, et que chaque pièce de musique, chaque phrase, chaque mouvement, chaque thème touche en moi l'un d'entre eux. Ce qui me permet alors d'y apporter quelque chose de personnel. » Et à l'instar de Bach, qui a distillé ses formes artistiques à partir de danses dites populaires, György Kurtág indique bien dans les mouvements *Dans le ton populaire* et *In Nomine – all'ongherese* que sa musique prend ses racines dans la culture de sa patrie. Tabea Zimmermann compare son approche des partitions à une itinérance : « Je m'imagine que la partition est une carte géographique, et quand je pars en promenade, lorsque je suis sur scène, je ne parcours pas tous les jours exactement le même chemin, mais me promène plutôt dans une même région. Il y a certes ici un clocher, là un champ ou encore une montagne, mais on chemine un peu différemment à chaque fois, et c'est cette liberté qui fait que je m'émancipe. » Nous conseillons à tous ceux qui veulent suivre Tabea Zimmermann dans cette randonnée à la recherche de Bach et Kurtág de se munir de différentes sortes de chaussures et de pantalons. Outre les souliers de soie et les bottes à talon, il ne sera pas mauvais d'avoir aussi des sabots. Et ici ou là, on peut aussi aller pieds nus pour mieux sentir la texture mouvante du terrain.

Patrick Hahn (*Traduction : Geneviève Geffray*)





TABEA ZIMMERMANN SOLO II

Recording: 6 - 7 October. & 24 -25 November 2018, Jesus-Christus-Kirche Berlin-Dahlem
Recording Producer & Engineer, Digital Editing: Stephan Cahen
Executive Producer: Stephan Cahen

Recording Equipment

Microphones: Sonodore RCM402, Sennheiser MKH800
Mic Preamps & A/D converter: Merging Technologies HAPI
DAW: Merging Technologies Pyramix
Original recording format: DXD (352,8 kHz/24 Bit)

Photos by Marco Borggreve

Reproduction of „...eine Blume für Tabea...“, printed with kind permission of
Sammlung György Kurtág, Paul Sacher Stiftung Basel

Graphic design: Knut Schötteldreier

Heartfelt thanks to: Marco Borggreve,
Patrick Hahn, Dr. Heidi Zimmermann (Paul Sacher Stiftung),
Falk Kulawik, Daniel Cahen

© & © 2020 myrios classics

Stephan Cahen Musikproduktion
Postfach 940174 | 51089 Köln | Germany

Thank YOU for listening!



myrios λ classics