

Kurtág / Ligeti
Kim Kashkashian

Music for Viola

ECM NEW SERIES





György Kurtág (*1926)

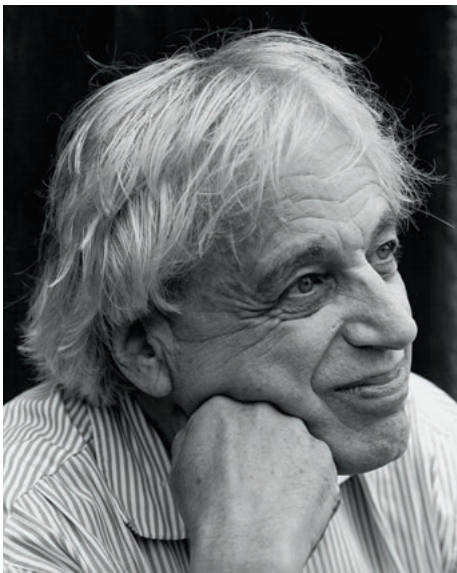
Jelek, játékok és üzenetek
Signs, Games and Messages

for Viola Solo (1989 – in progress)

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | In Nomine – all'ongherese
(Damjanich emlékkő) (2001, rev. 2004) | 4:39 |
| 2 | Csendes sorok Dobszay Lászlónak (1995)
Silent Lines to László Dobszay | 1:38 |
| 3 | Levél Ligeti Verának (1993, rev. 1994, 1998)
Letter to Vera Ligeti | 2:01 |
| 4 | Zöld erdőből magyar nóta (1994)
A 60 éves Földes Imrénék / For Imre Földes at 60 | 1:30 |
| 5 | Kromatikus feleselő (1987, rev. 1991)
Chromatically saucy | 1:20 |

6	Virág Zsigmondy Dénesnek (1994) A Flower for Dénes Zsigmondy <i>In memoriam Anneliese Nissen-Zsigmondy</i>	2:30
7	In memoriam Blum Tamás (1992)	2:10
8	In memoriam Aczél György (1991, rev. 1994)	0:58
9	H. J. – nóta (1987, rev. 1994, 1998) J. H. – Song	1:04
10	Vagdalkozós (1987, rev. 1991) Beating	0:28
11	The Carenza Jig (1989, rev. 1991, 1994, 1997)	0:51
12	Kroó György in memoriam (1997)	3:42
13	Hommage à John Cage (Elakadó Szavak) (1987, rev. 1991) Faltering Words	1:21
14	Doloroso (1992) “Garzulyéknak” “For the Garzulys”	1:37

- | | | |
|----|--|--------|
| 15 | Perpetuum mobile (1987, rev. 1991)
<i>For Ágnes Vadas</i> | 1 : 08 |
| 16 | Jelek I (1961, rev. 1992, 2005)
Signs I | 0 : 55 |
| 17 | Jelek II (1961, rev. 1992, 2005)
Signs II | 0 : 42 |
| 18 | Четыре сплетённых тела... /
 Négy összefonódó test –
 Gerlóczy Sári kiállítására (1991)
Four Entwined Bodies –
to the Exhibition by Sári Gerlóczy | 0 : 32 |
| 19 | Panaszos nóta (1987, rev. 1991)
Plaintive Tune | 2 : 03 |



György Ligeti (1923–2006)

Sonata

for Viola Solo (1991–1994)

- | | | |
|-------|--|--------|
| 20–25 | 1. Hora lungă (1994)
<i>For Tabea Zimmermann</i> | 5 : 23 |
| | 2. Loop (1991)
<i>For Alfred Schlee at 90</i> | 2 : 36 |
| | 3. Facsar (1992)
<i>Veress Sándor emlékére
In memoriam Sándor Veress</i> | 6 : 17 |
| | 4. Prestissimo con sordino (1994)
<i>For Klaus Klein</i> | 1 : 46 |
| | 5. Lamento (1994)
<i>For Louise Duchesneau</i> | 3 : 46 |
| | 6. Chaconne chromatique (1994)
<i>For Tabea Zimmermann</i> | 4 : 03 |

Zeichen sind wir

György Kurtág, György Ligeti, das Sprechen über Musik und die Viola

Von Wolfgang Sandner

Seitdem das Werk von Frédéric Chopin existiert, richtet sich der Begriff „polnische Musik“ nach ihm – nicht umgekehrt. Der Satz von Alfred Einstein aus seinem Essay *Größe in der Musik* lässt sich auf Béla Bartók übertragen. Der bedeutendste ungarische Komponist des zwanzigsten Jahrhunderts hat die Musik seiner Heimat geprägt – nicht umgekehrt. Den Komponisten Péter Eötvös und György Ligeti war das stets bewusst, wenn sie bekannten, der Zungenschlag Bartóks sei ihre Muttersprache. Für György Kurtág gilt das nicht minder. Dabei mag man es kaum als Zufall ansehen, dass die vier Komponisten – Bartók, Ligeti, Kurtág und Eötvös – aus derselben Kulturregion stammen, einem überschaubaren ungarischen Landstrich zwischen Banat und Siebenbürgen, der heute zu Rumänien gehört.

Was aber ist dieser Sprachduktus Bartóks, dem sich der kryptisch-beredte György Ligeti so verpflichtet fühlte wie der hermetisch-wortkarge György Kurtág bis heute? Wie so oft in Kunstdingen, lassen sich kaum einmal Finger auf neuralgische Punkte kompositorischer Maßnahmen legen. Musikalischer

Charakter, um den es hier geht, drückt sich nicht auf und nicht zwischen den fünf Linien des Notensystems aus, allenfalls im Untergrund der Partitur, der sich gleichwohl im Klanggestus zeigen muss.

Rudolf Kolisch, der mit seinem Ensemble viel für die Streichquartette Bartóks getan hat, schrieb in einem Aufsatz Ende der fünfziger Jahre über die Krise der Streicher, es sei eine neue Religion des schönen Tons entstanden, hinter dem die Fülle von dynamischen und anderen Ausdruckskategorien von Musik zurückbleibe. Der „schöne Ton“ sei aber insofern eine außermusikalische Kategorie, als kein Werk der Kunstmusik ausschließlich dem „Kult des Schönen“ gehuldigt habe, und schon gar nicht Bartóks Œuvre der äußersten Verdichtung musikalischer Mittel, der klanglichen Härten und eigenwilligen Formverläufe. Béla Bartóks Streicherkompositionen bezogen sich auf die Tradition der ungarischen Hubay-Schule, aus der Künstler wie József Szigeti, Zoltán Székely, André Gertler oder Ede Zathureczky hervorgegangen waren, deren Spiel mit differenzierten Stricharten und Bogenführungen, vor allem auch durch variables Vibrato diese kompositorischen Eigentümlichkeiten adäquat reflektierte.

Der Reichtum an artikulatorischen Nuancen, all die Differenzierungen finden sich ebenso in den Kompositionen Kurtágs wie

Ligeti, wobei die vielen Spielanweisungen, die sich auch in den komplexen solistischen Violastücken finden, gleichsam auf jedem Tonschritt und Tritt die kompositorische Furcht vor interpretatorischer Verflachung durch Opulenz spiegeln, vor jenem ominösen Kult des schönen Tons somit, den Rudolf Kolisch angesprochen hat. Was Ligeti und Kurtág auf frappierende Weise verbindet und sie in einen Traditionszusammenhang mit der Ästhetik Bartóks stellt, ist eine spürbare Idiosynkrasie gegen alles Direkte, gegen alles, was an Klang und musikalischen Verbindungen dem kompositorischen Subjekt zuzufliegen scheint. Hinter jedem gespielten Ton bleiben viele Töne spürbar, die sich die Komponisten wohlweislich versagt haben. Dabei aber entspringt die Suche nach angemessenen musikalischen Ausdrucksmitteln bei Kurtág und Ligeti kompositorischen Extremen, die unvereinbar scheinen und doch zum gleichen Ergebnis führen. Ligeti erreicht den kompositorischen Verdichtungsprozess durch Eloquenz, Kurtág durch Stammeln.

György Ligeti, der mit seinem Werk in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts ein ästhetisches Umdenken eingeleitet hat, war auch ein hochorigineller Denker und Redner, der die seltene Kunst der Sprachpolyphonie beherrschte. Wie bei Bachs Solosonaten und Partiten hatte man selbst in seinem naturgemäß einstimmigen Sprechen stets den Eindruck eines ausgeklügelten

kontrapunktischen Systems. Nichts war linear in seinem Denken, Reden, Komponieren. Wenn Ligeti laut dachte, musste man ihn beim Wort nehmen, um ihn zu verstehen. Aber eben nicht nur bei den Worten, die er offiziell sprach, sondern auch bei denen, die er zwischen den Zeilen sagte, als Vorrede zur Rede benutzte und als Relativierung seiner Erklärungen virtuos einstreute. Ligeti lieferte die verbalen Skrupel mit, und nicht selten hatte man den Eindruck, er wolle sein Unterbewusstes sprechen lassen. Vielleicht redete er überhaupt so viel und ununterbrochen, um dem Hörer etwas zu vermitteln, was er auf direktem Wege, in wohlgesetzte Worte verpackt, nicht sagen konnte. Es schien, als hoffte er, mit seinem überbordenden Wortschwall sein Bewusstsein ausschalten zu können, auf dass wesentlichere Schichten zum Vorschein kämen.

Wer seine Werke studiert, wird schon beim Blick auf das Notenbild eine erstaunliche Kongruenz zwischen dem Redner Ligeti und dem Komponisten Ligeti finden: die gleichen wuseligen Klangfigurationen, die Assoziationsfülle, das Weithergeholte, nur Angetippte, das sich dennoch auf irgendeine magische Weise zu einer komplexen Architektur türmt. In der wimmelnden Vielfalt mikrotonaler wie mikropolyphoner Strukturen, den aberwitzig anmutenden Überlagerungen feinsten Klangverbindungen und – etwa in der Violasonate – in den Doppelgriffen extremer Intervalle

und unbequemer Akkorde, im kontrapunktischen Melodieverlauf und den rhythmischen Vertracktheiten, nicht zuletzt in den Akzentuierungen, die im vierfachen *forte grandioso* über das fünffache *forte intenso* zum sechsfachen *forte estremo* führen, kommt etwas zum Ausdruck, was in seiner Komplexität zugleich gegen Komplexität opponiert. Am Ende löst sich extreme kompositorische Kontrolle in Chaos auf. Das hat Ligeti in seiner Kritik an der seriellen Musik theoretisch beschrieben und in seinen Werken praktisch vollzogen. Es ist eine Kunst der Haaresbreite, die hier vorgestellt wird: Durch künstlerische Überpointierung wird eine neue Form der Erkenntnis möglich. Ligeti, der radikale Analytiker, der scharfe Denker, der Komponist als Wissenschaftler, der von logischen Prozessen und Gesetzmäßigkeiten faszinierte Mathematiker, dieser Künstler lädt mit seinen Werken zu einem Sensibilisierungsprozess ein, an dessen Ende die wunderbare Einsicht steht, dass im Grunde nichts exakt darstellbar ist. Ein wenig erinnert es an die Erkenntnis von Wissenschaftlern wie Albert Einstein, die, indem sie immer tiefer in die sogenannten Geheimnisse der Welt eindringen, immer deutlicher ihre Begrenzungen spüren.

Das Stammeln, von dem Kurtág in seinen Dialogen mit Bálint András Varga spricht – er bezeichnet es einmal sogar als seine Muttersprache –, ist das andere, nicht minder erfolgreiche Extrem

sensibel-skrupulösen Komponierens: „Doch immer diese Angst, dass die Schablone stärker ist. Ich muss ständig gegen diese Gefahr ankämpfen.“ Um sie zu bannen, baut er beim Instrumentalspiel Widerstände ein, weil das, „was leicht liegt, nicht gut ist“. An anderer Stelle dieser ausgedehnten Befragung äußert er seine Zweifel, ob er mit einem bewussten Komponierakt überhaupt etwas erreiche: „Wenn ich weiß, wie ich etwas machen muss, welche Form es hat, welche Variation oder welches System, schreibe ich es normalerweise nicht.“ Kurtágs Kompositionsmethode, wenn es denn überhaupt eine einheitliche gibt, ist das Komprimieren, nicht das Auswalzen. Am zweiten *Violinkonzert* von Bartók habe ihn immer fasziniert, mit wie wenigen Instrumenten der Komponist ausgekommen sei.

Im Grunde hängt über seiner eigenen, durch reduzierte Klangsprache und minimale Gesten, rätselhafte Zeichen und karge Tonfolgen charakterisierten Musik ein Spruch der russischen Dichterin Rimma Dalos: „Leider schreibe ich nicht meine ausgewählten, sondern meine sämtlichen Gedichte.“ Wer György Kurtág über seine Musik sprechen hört, gewinnt eben diesen Eindruck, selbst die außerordentliche Verdichtung seines Œuvres gehe ihm noch nicht weit genug, als müsse stets noch eine Auswahl der wirklich gelungenen Klangformen getroffen, das Gesamtwerk wieder und wieder reduziert werden.

Wen wunderte da, wenn es Kurtág bei der Arbeit zum Orchesterstück *Stele* für Claudio Abbado und die Berliner Philharmoniker durch den Kopf ging, das Werk aus einem einzigen Akkord, nein, nicht in Beethovenscher Manier zu *entwickeln*, vielmehr überhaupt nur in diesem einzigen Akkord *bestehen* zu lassen: „Das andere, was mir einfiel: neun Sinfonien, die jede für sich nur einige Minuten dauern würden.“ Er habe in einem Seufzer einen ganzen Roman ausgedrückt: Auf keinen Komponisten lässt sich Schönbergs einst auf Anton Webern gemünztes Diktum so ohne Einschränkung übertragen wie auf György Kurtág. Aber wann und auf welche Weise es zu diesem Seufzer kommt, ist auch bei Kurtág nicht vorhersehbar. Die Knappheit der Diktion und die Vermeidung jeglichen schmückenden Beiwerks, die Strenge des Ausdrucks, die kompositorische Dichte und die Überschaubarkeit des Œuvres haben Kurtág und der Vater der seriellen Musik gemeinsam.

Als der Musikverleger und große Anreger der Avantgarde Alfred Schlee in Wien seinen neunzigsten Geburtstag feierte, schrieb Kurtág eine Hommage: einen Quartettsatz von zweieinhalb Minuten Dauer, für den ein kompetentes Ensemble wie das Arditti Quartett zwei Stunden des Einübens benötigt, von denen der anwesende Komponist wiederum – wie Ohrenzeugen anschaulich beschrieben haben – eine halbe Stunde darauf verwandte, dem

Cellisten, seinen kompositorischen Intentionen entsprechend, einen einzigen Pizzicato-Ton zu entlocken. Ungeduld verträgt sich offensichtlich nicht mit dem Arbeitsethos von Kurtág. In seiner Laudatio anlässlich der Verleihung des Ernst-von-Siemens-Musikpreises an György Kurtág im Jahr 1998 hat der Komponist Roland Moser eine wundersame Begebenheit mit Pierre Boulez beschrieben. Boulez wollte einmal von Kurtág wissen, ob eine gewisse Passage eines Werkes kürzer oder länger, ein Tempo rascher oder langsamer gemeint sei. Kurtágs Antwort kam einige Jahre später als *hommage-message à Pierre Boulez*, der zweite Teil seiner *Kafka-Fragmente*, dessen Worte lauten: „Der wahre Weg geht über ein Seil, das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über dem Boden. Es scheint mehr bestimmt, stolpern zu machen, als begangen zu werden.“

György Kurtágs Solo-Werke für Viola gelten als eine ähnliche Herausforderung für den Interpreten wie jene von György Ligeti. Auch darin erweisen sich die beiden unerbittlichen Tonsetzer als Verwandte im Geiste. Wo Ligeti aber den Interpreten etwa im ersten Satz seiner Solo-Sonate mit fünffachem *forte* in der obersten Lage der C-Saite und einem abrupt anschließenden *pianissimo* im Flageolett bei ruhigster Bogenführung in physische Grenzbereiche des kaum mehr stabil zu haltenden Instruments führt oder im berühmten Loop des zweiten Satzes sowie im *prestissimo* des

vierten Satzes höchste rhythmische Anforderungen stellt, um durch wechselnde Akzentuierungen aus einem rasenden Impuls illusionistische Unter- oder Über-Melodien herauszulösen, da fordert György Kurtág höchste Differenzierung des Ausdrucks eines jeden Tons, die interpretatorische Fähigkeit, Vielfalt im Detail zu gestalten und Bedeutsamkeit noch im aphoristischen Kürzel oder in selbstvergessenen musikalischen Gesten zu entdecken.

Kim Kashkashian hat sich seit zwanzig Jahren mit dem komplexen Œuvre für Viola von Kurtág auseinandergesetzt und dabei vor allem ein außergewöhnliches Gespür für die Beziehung zwischen kompositorischer Faktur und Klangnuance entwickelt. In der klugen dramaturgischen Abfolge der vorliegenden Aufnahme wie im skrupulösen Spiel Kim Kashkashians wirken diese Stücke Kurtágs und die anschließenden sechs Sätze der Viola-Sonate Ligetis wie das Werk eines einzigen visionären Künstlers: Seelenmorsezeichen, deutungsvoll.





Signs We Are

György Kurtág, György Ligeti, musical disquisitions and the viola

by Wolfgang Sandner

Alfred Einstein's statement that Chopin has come to define 'Polish music' and not the other way around, can be applied with equal relevance to the leading Hungarian composer of the 20th century. Béla Bartók fashioned the music of his native Hungary rather than vice versa. The composers Péter Eötvös and György Ligeti always acknowledged that Bartók's dialect was their mother tongue. The same applies in equal measure to György Kurtág. It is hardly accidental that these four composers – Bartók, Ligeti, Kurtág and Eötvös – all hail from the same cultural region, the relatively small Hungarian enclave between Banat and Transylvania in present-day Romania.

But what is this Bartókian idiom to which the articulate but cryptic Ligeti felt so beholden, as the hermetic and short-spoken Kurtág is to the present day? As so often in matters of art, it is virtually impossible to pinpoint the salient spots in compositional technique. Musical character – and that is what we are dealing with here – does not express itself on or between the five lines of the staff; at best it hovers in the background of the score, only to come to the fore when the score is made sound.

Rudolf Kolisch, who did much for Bartók's string quartets with the ensemble that bears his name, wrote an article in the late 1950s on the crisis in string playing: a new religion of timbral beauty had arisen that parted ways with the richness of music's dynamic and other expressive nuances. 'Beautiful tone', he continued, is an extra-musical concept: no work of art music was exclusively beholden to the 'cult of beauty', least of all Bartók's works, with their extreme compression of musical devices, their timbral acerbities and headstrong formal progressions. Bartók's string pieces drew on the Hungarian violin school of Jenő Hubay, which in turn gave rise to József Szigeti, Zoltán Székely, André Gertler and Ede Zathureczky. Their sophisticated bowing techniques, imaginative phrasing and especially their variable vibrato were perfectly attuned to his compositional quirks.

This wealth of nuanced and differentiated articulation is equally present in the music of Kurtág and Ligeti. The many instructions to the player in their complex pieces for solo viola reflect, every scalar step of the way, the composer's fear that his music will be diluted with opulence in performance – a fear of that same ominous cult of beautiful tone that Kolisch warned against. What Ligeti and Kurtág strikingly have in common, linking them with Bartók's aesthetic tradition, is a palpable aversion to everything direct, to all those sounds and musical connections that seem

magnetically attracted to the compositional persona. Behind every note played are many others that are only felt, but which the composers prudently omitted. The search for appropriate expressive devices in Kurtág's and Ligeti's music arises from compositional extremes which, though seemingly incompatible, lead to the same result. Ligeti activates the process of compositional compression through eloquence, Kurtág through stammering.

György Ligeti's music occasioned an aesthetic *volte-face* in the latter half of the 20th century. He was a highly original thinker and speaker who commanded the rare art of linguistic polyphony. As in Bach's solo sonatas and partitas, even his necessarily monophonic speech always gave us the impression that we were listening to an intricate system of counterpoint. Nothing in his thoughts, utterances or compositions was linear. When Ligeti thought aloud, one had to take him at his word in order to understand him. Not just the words he officially uttered, but also those he spoke between the lines, used as a preface or interpolated with virtuoso aplomb to qualify his points. Ligeti loved verbal caveats, and we often felt that he wanted his subconscious to speak on his behalf. Perhaps he spoke as much and as uninterruptedly as he did in order to tell his listeners something he couldn't say directly in well-formed sentences. It seemed as if he hoped, with

his cascading verbosity, to be able to sidestep his consciousness and let more essential layers come to light.

Anyone who studies Ligeti's works will, after casting a cursory glance at the page, find astonishing parallels between Ligeti the speaker and Ligeti the composer. We discover the same bustling sound configurations, the multitude of unexpected associations, inspirations and hints from near and far that nevertheless add up in some magical way to form a complex architecture. The shimmering variety of his microtonal and micro-polyphonic structures, the seemingly absurd layerings of minuscule sound progressions and, as in the *Viola Sonata*, the double stops of extreme intervals and uncomfortable chords, the contrapuntal melodic writing and contorted rhythms, and not least the accents, leading from quadruple *forte grandioso* via quintuple *forte intenso* to sextuple *forte estremo*: all of this lends expression to something which, though complex, nonetheless runs counter to complexity. In the end, extreme compositional control dissolves into chaos. Ligeti himself described this phenomenon theoretically in his critique of serialism and exemplified it in his compositions. He presents us with an art of infinitesimal gradations, a new form of cognition made possible by artistic overload. Ligeti the radical analyst, the acute thinker, the composer-scientist, the mathematician obsessed with logical processes and laws: this artist invites us

to enter a process of sensitization leading, at the end, to the discovery that basically nothing can be presented with absolute exactitude. It somewhat recalls the discovery, made by scientists such as Albert Einstein, that the deeper they penetrate into the so-called mysteries of the universe, the more clearly they sense their own limits.

The other, no less successful extreme of sensitive and fastidious composition is the stammering that György Kurtág mentioned in his dialogues with Bálint András Varga, even referring to it at one point as his native tongue. 'But I'm always fearful that the template is stronger. I have to fight constantly against this danger.' To keep it in check, he builds resistance into his instrumental writing, for 'what is easily executed has to be avoided'. At another point in these extensive dialogues he expresses his doubts about attaining anything at all with the deliberate act of composition: 'If I know how I have to do something, what form it has, what variation or what system, I usually don't write it.' Kurtág's compositional method, if he can be said to have a consistent method at all, is compression, not amplification. What has always impressed him about Bartók's second *Violin Concerto* is, he says, the small number of instruments it manages with.

At root Kurtág's own music, with its skeletal language and minimal gestures, its enigmatic semes and austere strings of notes,

fits well with a quip from the Russian poetess Rimma Dalos: 'I don't write my selected poems, I'm afraid; I write my complete *œuvre*.' Anyone who hears Kurtág talking about his music comes away with the same impression. Even the extraordinary compression of his *œuvre* is not compressed enough, he laments: it is as if he must always make another selection of truly successful sound creations and constantly whittle down his complete *œuvre*, over and over again.

It thus comes as no surprise that Kurtág, while working on his orchestral piece *Stele* for Claudio Abbado and the Berlin Philharmonic, pondered the possibility of creating the work from a single chord – not *developing* it in the Beethovenian manner, but allowing the piece to *consist* altogether in this chord: 'The other thing that crossed my mind: nine symphonies, each lasting only a couple of minutes by itself.' Schoenberg's famous dictum regarding Anton Webern – that he expressed an entire novel in a sigh – applies to no other composer more completely than Kurtág. But with Kurtág, too, it is unpredictable when and by what means the sigh will come. The terseness of his diction, his avoidance of any form of adornment, his expressive rigour, compositional density and slender *œuvre* are qualities Kurtág shares with the founding father of serialism.

When the music publisher and tireless champion of the avant-garde, Alfred Schlee, celebrated his 90th birthday in Vienna, Kurtág

wrote him an homage: a quartet movement of two and a half minutes duration. No less seasoned an ensemble than the Arditti Quartet needed two hours to master it and the composer is said to have spent half an hour coaxing a single pizzicato from the cellist in order to satisfy his authorial intentions. Evidently there is no room for impatience in Kurtág's work ethic. When Kurtág received the Ernst von Siemens Music Prize in 1998 the composer Roland Moser, in his laudatory address, described a wondrous incident involving Pierre Boulez. At one point Boulez wanted Kurtág to tell him whether a certain passage was meant to be shorter or longer, a tempo quicker or slower. The composer's reply came several years later in the form of *hommage-message à Pierre Boulez*, the second part of his *Kafka Fragments*. The words read: 'The true path leads across a rope that is not suspended on high, but close to the ground. It seems more intended to make people stumble than to be walked upon.'

Kurtág's pieces for unaccompanied viola are considered no less challenging to the performer than Ligeti's. Here, once again, these two implacable artists prove to be soul mates. Ligeti, in the first movement of his solo sonata, calls for a quintuple *forte* in the highest position on the C string, abruptly followed by a *pianissimo* harmonic with the calmest of bow strokes, thereby venturing close to the physically impossible on an instrument difficult to

keep stable. Similarly, he places supreme rhythmic demands both in the notorious loop of the second movement and in the *prestissimo* of the fourth, in order to coax ghost-like lower and upper melodies by playing varied accents above a madcap pulse. Kurtág, in contrast, demands utmost subtlety of expression on each and every note, as well as an ability to produce variety in detail and to unearth significance in terse aphorisms or daydreaming musical gestures.

For twenty years Kim Kashkashian has devoted herself to Kurtág's complex œuvre for the viola and developed a remarkable rapport for the relation between compositional fabric and sonic nuance. In the thoughtful dramaturgical sequence of this recording, and in Kashkashian's scrupulous reading, these Kurtág pieces, and the six movements of Ligeti's *Viola Sonata* that follows them, seem like the work of a single visionary artist – conveyed in hidden signs and coded messages.



Recorded May 2011
Propstei St. Gerold
Tonmeister: Peter Laenger
Cover photo: Caterina di Perri
Liner photos: Thomas J. Krebs,
Judit Kurtág and Guy Vivien
Design: Sascha Kleis
Produced by Manfred Eicher

An ECM Production

Translation: J. Bradford Robinson

© 2012 ECM Records GmbH

© 2012 ECM Records GmbH

www.ecmrecords.com

ECM New Series 2240
476 4729