

## PETER EÖTVÖS (\*1944)

<b>1</b> - <b>3</b>	<b>Chinese Opera</b>	<b>26:20</b>
<b>1</b>	<i>Erste Szene in E und Gis</i>	11:02
<b>2</b>	<i>Zweite Szene in F und G</i>	8:26
<b>3</b>	<i>Dritte Szene in Fis und C</i>	6:47
<b>4</b> - <b>6</b>	<b>Shadows</b>	<b>14:18</b>
<b>4</b>	<i>1. Satz</i>	2:47
<b>5</b>	<i>2. Satz</i>	3:28
<b>6</b>	<i>3. Satz</i>	7:50

**TT: 58:34**

### Klangforum Wien

**Peter Eötvös** *conductor*

Recording venues and dates: **1**, **2** Casino Zögernitz, 1.- 3.2.1999

**3** Live-Mitschnitt Konzerthaus Wien, 24.4.1994

Recording supervisor: **1**, **2** Udo Wüstendorfer, **3** Peter Böhm

Mixed by: **1**, **2** Peter Eötvös / Udo Wüstendorfer

Recording engineer: Michael Renner

Producers: Barbara Fränzen, Peter Oswald

## Klangforum Wien

Annette Bik	<i>Violine</i> (4,7)	Andreas Lindenbaum	<i>Violoncello</i> (1,4)
Marco Blaauw	<i>Trompete</i> (7)	Eduardo Martinez	<i>Oboe</i> (7)
Wilfried Brandstötter	<i>Tuba</i> (1)	Ulrike Mattanovich	<i>Harfe</i> (7)
Reinhold Brunner	<i>Klarinette</i> (1,4)	Dorothy Mosher	<i>Fagott</i> (1)
Markus Deuter	<i>Oboe</i> (1,4)	Florian Müller	<i>Celesta, Synth</i> (1,4,7)
Sasa Dragovic	<i>Trompete</i> (1,4)	Markus Pferscher	<i>Horn</i> (1,4,7)
Andreas Eberle	<i>Posaune</i> (7)	Dimitrios Polisoidis	<i>Viola</i> (7)
Karl Fischer	<i>Perc solo</i> (7)	Gerald Preinfalk	<i>Saxophon</i> (4)
Vera Fischer	<i>Flöte</i> (1,4)	Genny Reitano	<i>Harfe</i> (1)
Eleanor Froelich	<i>Fagot</i> (7)	John Sass	<i>Tuba</i> (7)
Sebastian Fuchsberger	<i>Posaune</i> (1)	Sophie Schafleitner	<i>Violine</i> (1,4)
Eva Furrer	<i>Flöte</i> (1,4)	Lukas Schiske	<i>Percussion</i> (1,4,7)
Uli Fussenegger	<i>Kontrabass</i> (1,4,7)	Michael Seifried	<i>Kontrabass</i> (4)
Georg Gappmayer	<i>Posaune</i> (7)	Aneel Soomary	<i>Trompete</i> (1)
Franz Geroldinger	<i>Posaune</i> (1,4)	Michael Turnovsky	<i>Oboe</i> (1)
Michael Gross	<i>Trompete</i> (7)	Christoph Walder	<i>Horn</i> (1,4,7)
Ann Harvey	<i>Violine</i> (4)	Donna Wagner Molinari	<i>Klarinette</i> (1,4,7)
Gunde Jäch-Micko	<i>Violine</i> (1,4,7)	Adam Weisman	<i>Percussion</i> (1,4)
Andrew Jezek	<i>Viola</i> (1,4)	Björn Wilker	<i>Percussion</i> (1,7)
Mitsuo Kodama	<i>Fagott</i> (1,4)	Kaori Yoshida	<i>Viola</i> (1,4)
Sylvie Lacroix	<i>Flöte</i> (7)	Bernhard Zachhuber	<i>Klarinette</i> (1,4,7)
Benedikt Leitner	<i>Violoncello</i> (1,4,7)		

## Mit neuen Klängen auf der Suche nach der verlorenen Musik. Notizen zu Peter Eötvös

Thomas Schäfer

Die eigenartige Faszination, die von der Musik des dirigierenden Komponisten und komponierenden Dirigenten Peter Eötvös ausgeht, läßt sich nur schwer umreißen. Immer ist ihr ein utopisches Moment eigen, sie versucht, in der Ausformung ihrer Sprache, in der Präsentation ihrer Mittel und in der Darstellung ihrer Klangräume Neues zu erschließen, im Wortsinne Unerhörtes zu gestalten. Aber im selben Augenblick kann Peter Eötvös' Klangzauber ins unendlich Dunkle, Zaudernde und Zögernde hinabsinken und den Hörer mit seiner berückenden Schönheit ergreifen. Ähnlich wie im Komponieren des Freundes und Kollegen György Kurtág verschränkt sich auch bei Peter Eötvös der seh nende Blick zurück mit der drängenden Vorschau auf Kommendes – ausgedrückt in einer Klangsprache, die aus einem sehr eigenen, phantasievollen und zugleich intellektuell scharf ausgeprägten Charakter resultiert. Aus dieser grundsätzlichen Spannung erklärt sich wohl auch die komplexe Fragilität von Eötvös' Musik.

Die Suche nach einer verlorenen Welt, die Utopien für uns bereithalten kann, bestimmt Peter Eötvös' Komponieren seit einigen Jahren. Vergangenheit im Sinne sedimentierter Tradition erscheint jedoch stets gebrochen. Wer beispielsweise nur den resignativen Zug

in Eötvös' großem, dramatischen *Atlantis*-Projekt (1995) sieht, für den wird der kollektive Wiederholungszwang der Menschheit, sich selbst zu zerstören, im Vordergrund stehen müssen: "Der Zwang würde darin bestehen, das Schreckliche zu *machen*, weil man es nicht erträgt, daß es *geschah*." (Kamper/Sonnemann) Damit erschiene das gewaltsame Ende der Geschichte mit ihrem katastrophalen Anfang verbunden. »Atlantis heute« *ist* eben die mögliche absolute Selbstausslöschung der Erde, ist die atomare Bedrohung, *ist* das nukleare Inferno, sind die ethnischen Konflikte, *sind* die lokalen Kriege. Die Vergangenheit hat erwiesen, daß alles, was machbar ist, auch gemacht wird. Dieser Vorstellung hängt Peter Eötvös mit scharfem, kritischem Blick an. Sein *Atlantis*-Konzept, das sich als musikästhetisches Credo verstehen läßt, akzentuiert das dem Mythos inhärente Gefahrenpotential: die scheinbare Resignation vor der Wirklichkeit. Wer aber vorschnell den künstlerischen Entwurf mit dem Künstler gleichsetzen will, greift zu kurz. Eötvös ist ein durchaus optimistischer Mensch, der die Hoffnung nicht aufgeben will, trotz allem. Für ihn ist der Künstler ein Seismograph für die Zukunft, der Utopien für morgen entwickeln und darauf verzichten sollte, allein reale Gegenwart – und fordere sie auch noch so sehr zum Kommentar auf – "abzuschildern". Die Vorahnung auf Kommendes ist vielmehr die eigentliche Aufgabe des Künstlers. Dabei verwandelt Eötvös Mussorgskys berühmten Ausspruch über die Präsenz des Vergangenen im Gegenwärtigen in ein utopistisches Konzept:

Für ihn ist das Zukünftige im Gegenwärtigen entscheidender. Aus dem (künstlerisch) Geschaffenen sollte das Leben entstehen – nicht umgekehrt, denn nur so wäre es möglich, der nahenden Katastrophe zu entgehen. Für die immerhin mögliche Vision des Untergangs unserer Kultur steht das "Projekt Atlantis" daher als ein mahnendes Signal.

Trotz des vorderhand düsteren Atlantis-Sujets schreibt Eötvös eine eher leichte Musik, die bisweilen wie eine kompositorische Improvisation anmutet. Nur von dieser Warte aus wird ein kontinuierlich beschrittener Weg sichtbar, auf dem mit *Psychokosmos* (1993) ein weiterer wichtiger Einschnitt markiert wird. Schon in der Ensembleskomposition *Steine* (1985/90) ist die bestehende Spannung zwischen komponierter und improvisierter Musik zum eigentlichen Gegenstand des Werkes geworden – diese Spannung ist zweifellos eines der zentralen Themen in der Arbeit von Peter Eötvös. *Steine* stellt eine Art »Bearbeitung« des Orchesterwerkes *Pierre-Idyll* dar, das 1985 aus Anlaß des 60. Geburtstages von Pierre Boulez entstand. Wie der orchestrale Vorgänger ist auch *Steine* insofern eine festgelegte Improvisation, als Eötvös von der – bestimmte Tonhöhen vorgebenden – Harfenstimme aus einen Dialog im gesamten Ensemble anschiebt und es so zu vielfältigen Vernetzungen, gegenseitigen Kommentaren und kalkulierten Verschiebungen kommt. Ein gewagtes Unterfangen bei einem Ensemble, das immerhin aus 22 Musikern besteht. Daß die Wahrnehmung der Musiker auf diesem Wege immens geschärft wird, dür-

fte Eötvös ein willkommener Nebeneffekt sein. Schon mehrfach hat der Dirigent Peter Eötvös intensiv über die überkommenen Produktions- und Rezeptionsbedingungen heutiger Musik nachgedacht und damit dem Komponisten Peter Eötvös neue Möglichkeiten eröffnet. Komposition, Improvisation und Interpretation sind so im musikalischen Denken von Peter Eötvös als ein sehr enger Konnex zu begreifen. Hierzu zählen im eigentlichen Sinne auch die Formen der Klangerzeugung und Klangformung. Gerade in den größeren Ensemble- und Orchesterwerken bricht Eötvös immer wieder mit der traditionellen, überlieferten Präsentationsform von Bühnen- und Publikumsraum. Für Eötvös hat sich der große Konzertsaal des 19. Jahrhunderts lange schon überlebt. Gegen diesen Anachronismus scheinen Eötvös' Klangraumkompositionen stets angehen zu wollen. Der Raumaspekt wird dabei in zweifacher Weise wirksam. Zunächst, wie in der zum zehnjährigen Bestehen des Ensembles intercontemporain entstandenen *Chinese Opera*, als historischer Raum, indem "chinesische Musik" wie ein ferner, nie klichegegefährdeter Assoziationspunkt in die Musik hineinspielt: "Meine *Chinese Opera* hat mit der echten chinesischen Oper sehr wenig zu tun. In China hat jede Provinz ihren eigenen Theaterstil. Er wird nach der jeweiligen Provinz benannt, in der er vor Jahrhunderten entstanden ist und seitdem unverändert gespielt wird. *Chinese Opera* ist in Hinsicht auf eine szenische und filmische Präsentation geschrieben. Sie ist 'Oper' meiner eigenen 'Provinz'". (Peter Eötvös)

Sie ist auch – so hat Peter Szendy treffend notiert – „eine Oper zum *sehenden Hören*“.

Desöfteren auch webt Eötvös in seine Kompositionen Tänze aus dem heimatlichen Transsylvanien – meist mit deutlich auskomponierter Geste von verlorener Schönheit. Diese lyrischen Momente bergen Erinnerung in einer völlig unsentimentalen, aber zugleich berührend schönen Weise.

Der zweite Raumaspekt betrifft nun in der Tat den architektonischen, realen Aufführungsraum. Für jedes Werk sieht der Komponist einen speziellen, den jeweiligen Intentionen sehr genau entsprechenden Aufstellungsplan vor. Für das „Doppelkonzert“ *Shadows* (1995) etwa hat Eötvös um die beiden solistischen Protagonisten (Flöte und Klarinette) vier Gruppen auf der Bühne postiert, um seine Idee der „Schattenspiele“ zu realisieren. Hinzu kommen sechs im Raum verteilte Lautsprecher, die auf einer zweiten Ebene verschiedene Klänge einzelner Instrumente in das Auditorium zurückwerfen. „Klang“ hat in diesem Stück sehr direkt etwas mit „Objekt“ zu tun, weil Eötvös eine fast haptische Vorstellung zu realisieren scheint, bei der Klänge als Objekte in den Raum gestellt werden, in dem sie sich – wie Max Nyffeler sehr treffend angemerkt hat – „bewegen, sich von anderen abheben, Schatten werfen, selbst zu Schatten werden“. Die Holzbläser bilden dabei die „Schatten“ der Flöte, die Blechbläser die „Schatten“ der Klarinette, die Celesta bildet den entfernten Raum hinter Flöte und Klarinette; und die Pauken schließlich sind die »Schatten« der kleinen Trommel. Jeder der

drei Sätze des „Konzertes“ – im Schlußsatz hat Eötvös den beiden Solisten sogar eine „echte“ Kadenz geschrieben – endet mit einem Dialog der beiden Solisten und dem Kommentar ihres Schattens, der kleinen Trommel. Mit Recht ließe sich bei diesem Stück von einem »ima-ginären Bewegungstheater in Klängen« sprechen (Max Nyffeler). Wie in vielen anderen Stücken besticht auch in *Shadows* die Dramaturgie der Form. Theatralität und Dramatik stehen sehr leisen, oft „schattenhaften“ Klängen gegenüber, die besonders am Ende des Werkes ihre suggestive Wirkung entfalten: Die Musik verlöscht langsam und leise, zieht sich ins Schattenreich der Klänge zurück, als wollte sie zeigen, daß sie ohnehin nur einen kleinen Ausschnitt aus der ewig klingenden „musica mundana“ darstellt. Der Rest ist atemloses Schweigen.

# KADENZ

(K1)  $3 \sqrt{=50}$  4 *molto tranquillo* 3 3

FL solo  
KLAR solo

deutlich synkopiert

pp P pp>ppp P PP PPP P

(K5) 4 2

FL  
KLAR

pp P pp>ppp PPP 3 >pppp PPP

pp>ppp P PP

(K8) 5 5

FL  
KLAR

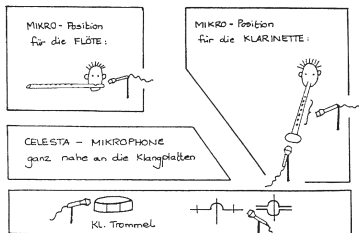
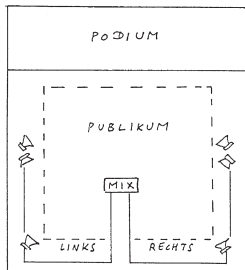
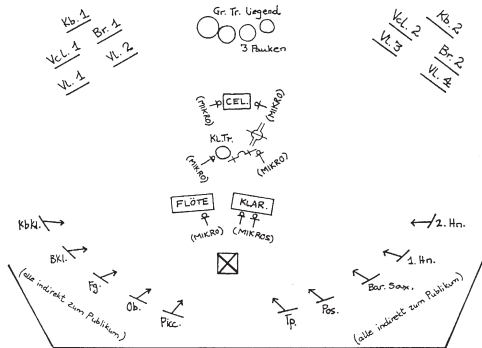
pp P pp>ppp PPP >pp>ppp ppp>pppp 13 <ppp

Shadows (bar 29 ff)

Mit freundlicher Genehmigung © Ricordi Feldkirchen

“Nie kommt man an ein Ende mit dem Raum. Man spricht nur immer von ihm und mit ihm. Nie verläßt man ihn. Wo sollte man hingehen, frage ich Sie? Die Zeit, das ist die Energie, die den Raum bearbeitet. Durch Transporte und Transformationen.” (Michel Serres)  
Aus der Partitur zu *Shadows*

## Spieleraufstellung *Shadows* Aufstellung des Ensembles und der Lautsprecher



*Shadows* (Aufstellung)  
Mit freundlicher Genehmigung © Ricordi Feldkirchen



## Steine

Hinhören, reagieren, erfinden, weitergeben;

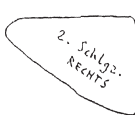
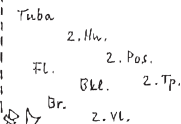
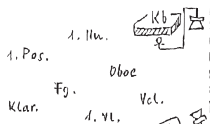
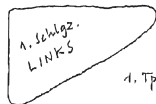
Steine verwendet spieltechnische Aufgaben, die beim Zusammenspiel von max. 6-8 Musikern gewöhnlich sind, aber nicht bei 22! Die größere Anzahl der Musiker erschwert den akustischen Kontakt, deshalb ist ein Dirigent zur Koordination nötig.

Steine ist mit der pädagogischen Absicht komponiert, durch variable Instrumentalgruppen, im polyphonen Zusammenspiel die Ohren der Musiker zu trainieren, schärfen, die Reaktionsfähigkeit weiterzubilden. Der Dirigent ist auch ein Mitspieler.

Die Idee des 3-teiligen Stückes entstand 1985, als ich anlässlich Pierre Boulez' 60. Geburtstag mehrere Kompositionen mit der Thematik "Komponieren und Dirigieren" entworfen habe. Daher sind die verschlüsselten Beziehungen zu Boulez' Musik: der 12-tönige Startakkord von "Don", das "Grüßsignal" auf die Buchstaben seines Namens:

Kurze Zitate durch den Don-Akkord "gesiebt".  
Einzelne, isolierte Steinschläge gliedern die Stille.

Peter Eötvös / Etitio Musica Budapest

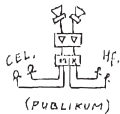


alle Musiker spielen stehend  
außer Vel., Hfg., Tuba, Cel., Hf.,  
ev. Bkl.

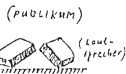
DIR.

BEKENEN 2 sitzt bis 2. Ziffer 18,  
ab 18 stehend

VERSTÄRKUNG: Cel., Hf., Kb. sind Lokal-verstärkt.



die Ltp. sollten zwischen der  
CEL. und Hf. nebeneinander  
auf dem Boden, auf die  
Podiumswesten gerichtet und  
ca. 45° nach oben aufgestellt  
werden. Gut hörbar für das  
Ensemble und indirekt  
zum Publikum.



der Kb.-Klsp.  
neben dem Instr.  
auf dem Boden,  
direkt zum Publikum.

## With New Sounds on a Search for Lost Music. Observations on Peter Eötvös

Thomas Schäfer

It is not easy to define the peculiar fascination which emanates from the music of the conducting composer and composing conductor Peter Eötvös. It always includes a characteristically utopian element and attempts, in the formation of its language, in the presentation of its methods and in the representation of its acoustic spaces, to open up new territory and to create something previously 'unheard-of' – in more than one sense of the word. Yet at the same time, Peter Eötvös' sound magic is able to descend into infinite darkness, vacillation and hesitancy, gripping the listener with its moving beauty. Like the compositions of his friend and colleague György Kurtág, Peter Eötvös restrains the yearning to glance back by insisting on looking forward towards what is coming – expressed in a musical language which derives from a highly idiosyncratic, imaginative and at the same time intellectually acute nature. This basic tension could well also explain the complex fragility of Eötvös' music. The search for a lost world which is able to keep utopias in store for us, has determined Peter Eötvös' compositions for several years now. Nevertheless, the past, in the sense of sedimentary tradition, seems to be constantly broken with. For example, whoever sees nothing more than traces of resignation in

Eötvös' large-scale dramatic project *Atlantis* (1995), ought to focus on humanity's collective recidivistic compulsion to self-destruction: "The compulsion would consist in *doing* something terrible, because one cannot bear the fact that it has *happened*." (Kamper/Sonnemann). In this way the violent end of history is bound up with its catastrophic beginnings. 'Atlantis today' is the possible self-destruction of the earth, *is* the atomic threat, *is* the nuclear inferno, *are* the ethnic conflicts, *are* the local wars. The past has proved that everything which is feasible will also be actualised. This view is adopted by Peter Eötvös, with his acute, critical insight. His *Atlantis* concept, which may be understood as a credo of the aesthetics of music, accentuates the potential dangers inherent in the myth: apparent resignation takes precedence over reality. Yet anyone who hastily equates the artistic design with the artist himself is missing the point. Eötvös is a thoroughly optimistic person, who does not renounce hope, despite everything. For him, the artist is a seismograph for the future, who develops utopias for tomorrow and who ought to relinquish the attempt to 'describe' solely the real present – however much it may demand commentary. The actual task of the artist is rather the presentiment of the future. In this, Eötvös transforms Mussorgsky's famous statement that the past exists in the present into a utopian concept: for him, the future is more decisive in the present. Life should emerge from the (artistic) creation – and not the other way around, because only in this way does it become possible to avoid

the imminent catastrophe. The *Atlantis* project therefore sends a warning signal about visions of the decline of our culture, visions which could nevertheless become reality.

Despite his apparently gloomy subject of Atlantis, Eötvös has composed a rather light music, which at times approaches compositional improvisation. Only from this perspective does the path that he has continuously followed become evident, a path along which an important point was reached with *Psychokosmos* (1993). Even in the ensemble composition *Steine* (1985/90), the existing tension between composed and improvised music becomes the actual subject of the piece and this tension is without doubt one of the central themes in Peter Eötvös' work. *Steine* constitutes a kind of reworking of the orchestral work *Pierrelidyll*, which was written in 1985, on the occasion of Pierre Boulez' 60<sup>th</sup> birthday. Like its orchestral predecessors, *Steine* is a predetermined improvisation insofar as Eötvös takes the harp part as his starting point – thus setting certain pitches – in order to develop a dialogue within the whole ensemble and thereby produce a variety of interconnections, reciprocal commentaries and calculated shifts. A bold undertaking with an ensemble which consists of no less than 22 musicians. For Eötvös, the fact that the musicians' perceptions are sharpened immensely in the process may also be a rather welcome side-effect. For Peter Eötvös the conductor the conventional conditions for the production and reception of contemporary music have frequently been the subject of intense reflec-

tion and this has opened up new possibilities for Peter Eötvös the composer. Composition, improvisation and interpretation are, in Peter Eötvös' view of music, to be conceived as comprising a very tightly-knit complex.

In actual fact, this complex also includes the forms of sound production and sound development. Precisely in his larger ensemble and orchestral works, Eötvös repeatedly breaks with the traditional, transmitted form of presentation consisting of stage and auditorium. For Eötvös, the large concert hall of the 19<sup>th</sup> century has long since had its day. In contrast to this anachronism, Eötvös' soundspace compositions always seem to be trying to make headway. The spatial aspect operates in two ways. Firstly, as a historic space, as in the case of *Chinese Opera*, which was composed for the tenth anniversary of the Ensemble intercontemporain and in which 'Chinese music' is introduced like a distant point of association which is never endangered by cliché: "My *Chinese Opera* has very little to do with true Chinese opera. In China every province has its own style of theatre. It is named after the respective province in which it arose centuries ago and where it has been played unchanged ever since. *Chinese Opera* was written with a scenic and cinematic presentation in mind. It is an 'opera' from my own 'province' ". (Peter Eötvös)

It is also – as Peter Szendy has aptly remarked – "an opera for *visual* listening".

Often enough, Eötvös also incorporates dances from his native Transylvania into his compositions, usually accompanied by elaborately

composed gestures of lost beauty. These lyrical moments shelter remembrance in a completely unsentimental, but at the same time movingly beautiful manner.

The second spatial aspect in actual fact concerns the actual architectural place of performance. For every work, the composer provides a special organisational plan, corresponding very exactly to his respective intentions. For instance, in order to achieve his aim of creating a 'shadow play' in the 'double concerto' *Shadows* (1995), Eötvös places four groups of musicians on stage, posted around the two solo protagonists (flute and clarinet). In addition, there are six loudspeakers concealed in the room, which on a second level relay the various sounds of the individual instruments back into the auditorium. In this piece, 'sound' is connected very directly with the 'object' and Eötvös seems to achieve an almost haptic performance, with the sounds being located as objects in space, a space in which – as Max Nyffeler has very aptly remarked – “they move, rise from one another, cast shadows

and become shadows themselves”. The woodwinds form the flute's 'shadow', the horns the clarinet's 'shadows', while the celesta constitutes the distant space behind the flute and the clarinet; finally, the kettledrums are the small drum's 'shadow'. Each of the three movements of the 'concerto' – in the final movement Eötvös even wrote a 'real' cadenza for the two soloists – ends with a dialogue between the two soloists and the commentary made by their shadow, the little drum. In the case of this piece, one could justifiably talk about an “imaginary theatre of movement in sounds” (Max Nyffeler). In *Shadows*, as in many other pieces, the dramaturgy of the form is captivating. Theatricality and drama contrast with very soft, often 'shadowy' sounds, which develop their suggestive effect, in particular at the end of the work: the music dissolves slowly and quietly, withdraws into the shadowy kingdom of sounds, as if seeking to show that, after all, it represents only a small section of the eternal sound of the *musica mundana* – and that the rest is just breathtaking silence.

## A la recherche de la musique perdue avec de nouveaux sons Notes sur Peter Eötvös

Thomas Schäfer

La fascination étrange qui émane de la musique du compositeur et chef d'orchestre Peter Eötvös est difficile à décrire. Elle comporte toujours un élément utopique. Par la forme de son langage, par la présentation de ses moyens ainsi que de ses espaces sonores, elle essaie de rendre accessibles des choses jusqu'alors inconnues et inouïes au sens propre du terme. Mais dans le même moment la magie sonore de Peter Eötvös peut sombrer dans une obscurité et une hésitation sans fin et émouvoir l'auditeur par cette beauté ensorcelante. Semblable aux compositions de son ami et confrère György Kurtág, le regard nostalgique tourné vers le passé s'entrecroise avec un besoin irrésistible d'avenir – ce qui s'exprime dans un langage sonore issu d'un caractère propre, à la fois plein d'imagination et intellectuellement très brillant. C'est par cette tension de principe que s'explique la complexité fragile de la musique de Peter Eötvös.

Depuis plusieurs années les compositions d'Eötvös sont marquées par la recherche d'un monde perdu qui peut nous surprendre avec ses utopies. Pourtant, il rompt sans cesse avec le passé, avec une tradition que l'on pourrait appeler sédimentaire. Pour celui qui ne voit par exemple que le trait résignatif dans la grande oeuvre dramatique d'Eötvös, intitulé

*Atlantis* (1995), la pulsion répétitive collective de s'auto-détruire qu'a l'humanité sera au premier plan: « la contrainte consisterait à commettre des atrocités parce qu'on ne supporte pas qu'elles se soient produites. » (Kamper/Sonnemann). Ainsi la fin violente de l'histoire apparaîtrait liée à son commencement catastrophique. « L'Atlantis d'aujourd'hui » est le possible auto-anéantissement absolu de la terre, est la menace atomique, est l'enfer nucléaire, ce sont les conflits ethniques et les guerres locales. Le passé nous a montré que tout ce qui est faisable, on le fait. Peter Eötvös est un adepte de cette conception mais son regard reste pertinent et critique. Son projet d'*Atlantis*, qu'il conçoit comme son crédo musico-esthétique, met l'accent sur le potentiel de risques inhérent au mythe: une semblante résignation devant la réalité. Mais celui qui confond le concept artistique avec l'artiste lui-même se trompe. Eötvös est quelqu'un de très optimiste qui, malgré tout, ne veut pas renoncer à l'espoir. Pour lui, l'artiste est un séismographe pour l'avenir. Il devrait développer des utopies et non pas se contenter de reproduire la réalité du présente – même si des commentaires s'avèrent plus que nécessaires. Le vrai devoir de l'artiste est plutôt de pressentir ce qui va venir. Eötvös transforme ainsi la phrase célèbre de Mussorgsky sur la présence du passé dans le présent en un concept utopique: Pour lui, l'avenir dans le présent est plus décisif. La vie devrait surgir de la création artistique et non pas le contraire. Car c'est seulement ainsi qu'il serait possible d'échapper à la catastrophe qui approche. Le « projet *Atlantis* »

représente donc un signal d'alarme pour la vision probable du déclin de notre civilisation. Malgré ce sujet d'Atlantis qui au premier abord paraît bien triste la musique d'Eötvös est légère et fait penser parfois à des improvisations de composition. De cette perspective uniquement apparaît le chemin continu sur lequel est marqué une étape importante avec *Psychokosmos* (1993). Déjà dans la composition pour ensemble intitulée *Steine* (1985/90) la tension qui existe entre la musique composée et la musique improvisée est devenu l'objet même de l'œuvre – cette tension constitue sans aucun doute un des sujets principaux dans la musique de Peter Eötvös. *Steine* représente une sorte « d'adaptation » de la pièce pour orchestre *Pierre-Idyll* qu'il avait écrit en 1985 pour le 60<sup>ème</sup> anniversaire de Pierre Boulez. Telle la précédente pièce orchestrale, *Steine* est une improvisation pré-définie dans la mesure où Eötvös incite au dialogue à partir de la harpe qui ensuite s'empare de tout l'ensemble. Il crée ainsi une multitude d'entrelacements, de commentaires et de décalages calculés. Une entreprise osée pour un ensemble de 22 musiciens. Que la perception des musiciens s'aiguisse énormément de ce fait est un effet secondaire qu'Eötvös considère comme bienvenu. Plusieurs fois déjà le chef d'orchestre Peter Eötvös a réfléchi sur les conditions de production et de perception de la musique contemporaine et a ainsi ouvert de nouvelles possibilités au compositeur Peter Eötvös. La composition, l'improvisation et l'interprétation forment ainsi dans la pensée musicale de Peter Eötvös un tout très étroitement lié.

En principe les formes de la production de sons et la formation sonore font également partie de ce complexe. Surtout dans ses plus grandes œuvres pour ensemble et orchestre Eötvös ne cesse de rompre avec la forme traditionnelle de présentation de l'espace des musiciens et du public. Pour Eötvös la salle de concert du 19<sup>ème</sup> siècle n'est plus de mise depuis longtemps. Ses compositions pour espaces sonores semblent toujours vouloir lutter contre cet anachronisme. L'espace est utilisé par deux manières différentes: Premièrement comme dans *Chinese Opera*, écrit pour le dixième anniversaire de l'ensemble intercontemporain, en tant qu'espace historique en y faisant jouer de la « musique chinoise » qui se mélange avec sa musique comme un point d'association lointain, sans risque de tomber dans le cliché. « Mon opéra chinois a très peu à voir avec le véritable opéra chinois. En Chine chaque province a son propre style de théâtre. Il porte le nom de la province où il a été créé et où il est joué depuis, sans aucune modification. *Chinese Opera* est écrit pour une présentation sur scène et dans le film. Il s'agit d'un opéra de ma propre province.» (Peter Eötvös) Il s'agit également – comme l'a dit Peter Szendy de manière si pertinente – d'un « opéra qui permet de voir ce que l'on entend ».

Dans quelques-unes de ses compositions Eötvös entremêle des danses de sa Transylvanie natale – souvent avec un geste de beauté perdue très précisément composé. Sans être sentimentaux, ces moments lyriques recèlent des souvenirs d'une manière extrêmement

belle et touchante.

Le deuxième aspect de l'espace concerne en effet les données réelles et l'architecture de la salle de spectacle. Pour chaque œuvre le compositeur prévoit un plan très précis de mise en place, adapté selon ses intentions. Pour le « double concert » intitulé *Shadows* (1995) il a par exemple placé sur la scène autour des deux protagonistes et solistes (flûte et clarinette) quatre groupes pour réaliser son idée de « jeux d'ombres ». En outre il a mis six haut-parleurs dispersés dans l'espace qui rejettent vers les auditeurs quelques sons de chaque instrument à un second plan. Dans cette pièce « le son » fait figure « d'objet » parce qu'Eötvös semble vouloir toucher les sons en les plaçant en tant qu'objets dans l'espace où ils « bougent, se distinguent l'un de l'autre, jettent des ombres, deviennent des ombres », comme l'a décrit Max Nyffeler de manière très pertinente. Les instruments à vent en bois forment « les ombres » de la flûte, les cuivres "les ombres" de la clarinette, le célesta forme l'espace lointain derrière la flûte et la clarinette; et les timbales finalement forment « les ombres » du petit tambour. Chacun es trois mouvements du « concer t » – au mouvement final Eötvös a même écrit une « vraie » cadence pour les deux solistes – se termine avec un dialogue des deux solistes et le commentaire des leur ombre, le petit tambour. On pourrait appeler cette pièce à juste titre un « théâtre imaginaire de mouvements en sons » (Max Nyffeler). *Shadows*, comme beaucoup d'autres pièces, séduit par la dramaturgie de sa forme. Des

phrases théâtrales et dramatiques s'opposent à des sons très bas, souvent « comme des ombres » qui, surtout vers la fin de l'œuvre produisent leur effet suggestif: Petit à petit la musique s'éteint, se retire dans le royaume des ténèbres de sons, comme si elle voulait montrer qu'elle ne représente guère plus qu'un petit segment de la « musica mundana » éternellement sonnante. Le reste est du silence sans souffle.

## Peter Eötvös

ist sowohl Komponist als auch einer der bekanntesten Interpreten Neuer Musik. Geboren 1944 in Transsylvanien, studierte er Komposition und Dirigieren in Budapest und Köln.

Regelmäßige Arbeit mit dem Stockhausen Ensemble (1968-76). Musikalischer Leiter des Ensemble intercontemporain (1979-91).

1992-98 Professor an der Musikhochschule Karlsruhe, seit 1998 Professor an der Musikhochschule Köln. 1988 wurde ihm vom französischen Kulturminister der Titel "Officier de l'ordre des Arts et des Lettres" verliehen. 1997 erhielt er den ungarischen Bartók Preis.

1991 gründete er das Internationale Eötvös Institut für junge Dirigenten und Komponisten. Seine Kompositionen umfassen neben den für diese CD aufgenommenen, u.a. die Werke *Psychokosmos*, *Atlantis*, *Zwei Monologe*, *Replica*, *zeroPoints* und die Opern *Drei Schwestern*, *As I crossed a bridge of dreams*.

Is both composer and one of the best known interpreters of 20<sup>th</sup> century music. Born in 1944 in Transylvania he studied composition and conducting in Budapest and Cologne.

Between 1968 and 1976 he played regularly with the Stockhausen Ensemble. Musical director of the Ensemble intercontemporain (1979-1991).

He was awarded "Officier de l'ordre et des Arts et des Lettres" by the French Cultural Minister in 1988 and with the Bartók Prize in Hungary in 1997.

In 1991 he founded the International Eötvös Institute and Foundation for young conductors and composers.

From 1992-98 he was professor at Hochschule für Musik in Karlsruhe, since 1998 he is professor at Musikhochschule Cologne.

His compositions besides the ones recorded for this CD include the works *Psychokosmos*, *Atlantis*, *Two monologues*, *Replica*, *zeroPoints* and the operas *Three Sisters*, *I crossed a bridge of dreams*.

Est aussi bien compositeur qu'un des interprètes les plus connus de la musique contemporaine. Né en Transylvanie, il a fait des études de composition et de direction d'orchestre à Budapest et à Cologne.

Il a travaillé régulièrement avec le Stockhausen Ensemble (1968-76). De 1979 à 1991 il a été le directeur musical de l'Ensemble intercontemporain.

De 1992 à 1998 il a tenu le poste de professeur titulaire à l'université de musique de Karlsruhe, et depuis 1998 il est professeur titulaire à l'université de musique de Cologne. En 1988 le ministre français de la Culture lui a conféré le titre d'« Officier de l'ordre des Arts et des Lettres ». En 1997 il a reçu le prix hongrois Bartók.

En 1991 il a fondé l'institut international Eötvös pour de jeunes compositeurs et chefs d'orchestre. A part celles enregistrées pour ce CD, les oeuvres suivantes font partie de ces compositions : *Psychokosmos*, *Atlantis*, *Zwei Monologe*, *Replica*, *zeroPoints* et les opéras *Drei Schwestern*, *As I crossed a bridge of dreams*, etc.



## Klangforum Wien



1985 von Beat Furrer als Solisten-Ensemble für Neue Musik gegründet. Ein demokratisches Forum mit einem Kern von 24 Mitgliedern. Mitspracherecht der Mitglieder bei allen wichtigen künstlerischen Entscheidungen. Weltweite Konzerttätigkeit, Musiktheater-, Film- und Fernsehproduktionen sowie zahlreiche CD-Einspielungen.

Founded in 1985 by Beat Furrer as an ensemble of soloists for contemporary music. A democratic forum with a core of 24 members. The right of

say for the members in all important artistic decisions. Worldwide concerts, music theater, film, TV productions and CD-recordings.

Fondé en 1985 par Beat Furrer comme ensemble de solistes et consacré surtout à la musique contemporaine. Plate-forme démocratique formée autour d'un noyau de 24 membres – droit d'intervention des membres dans toutes les décisions artistiques d'importance prééminente.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter /  
All artist biographies at /  
Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante :  
**[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)**

*English translations: Peter Ian Waugh  
Traduction française : Christina Preiner*

**GEORGES APERGHIS**

Crosswind • Alter ego  
Rasch • Volte-face  
Signaux

Geneviève Strosser  
XASAX

**0012942KAI**

**MATTHIAS PINTSCHER**

sonic eclipse

Marisol Montalvo  
International Contemporary Ensemble  
Matthias Pintscher  
SWR Vokalensemble Stuttgart  
Marcus Creed

**0013162KAI**

**HUGUES DUFORT**

L'Afrique d'après Tiepolo  
L'Asie d'après Tiepolo

ensemble recherche

**0013142KAI**

**PIERRE JODLOWSKI**

Drones • Barbarismes  
Dialog/No Dialog

Sophie Cherrier  
Susanna Mälkki  
Ensemble intercontemporain  
IRCAM-Centre Pompidou

**0013032KAI**

**UNSUK CHIN**

Xi

Piia Komsa • Samuel Favre  
Dimitri Vassilakis  
Ensemble intercontemporain  
Patrick Davin • David Robertson  
Kazushi Ono • Stefan Asbury

**0013062KAI**

**FRIEDRICH CERHA**

Und du...  
Verzeichnis • Für K

ORF Radio-Symphonieorchester Wien  
Ensemble „die reihe“  
Friedrich Cerha  
ORF Chor  
Erwin Ortner

**0013182KAI**

**MAURICIO KAGEL**

süden  
a film by Gastón Solnicki

Ensemble Süden

**0013172KAI - DVD**

**FRIEDRICH CERHA**

Bruchstück • Bagatellen • Instants

Klangforum Wien  
Sylvain Cambreling  
WDR Sinfonieorchester Köln  
Peter Rundel  
Zebra Trio

**0013152KAI**

**BERNHARD LANG**

Die Sterne des Hungers  
Monadologie VII

Sabine Lutzenberger  
Klangforum Wien  
Sylvain Cambreling

**0013092KAI**

CD-Digipac by  
Optimal media production GmbH  
D-17207 Röbel/Müritz  
<http://www.optimal-online.de>

© & P 2000 KAIROS Music Production  
[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)  
[kairos@kairos-music.com](mailto:kairos@kairos-music.com)

**KAIROS**

