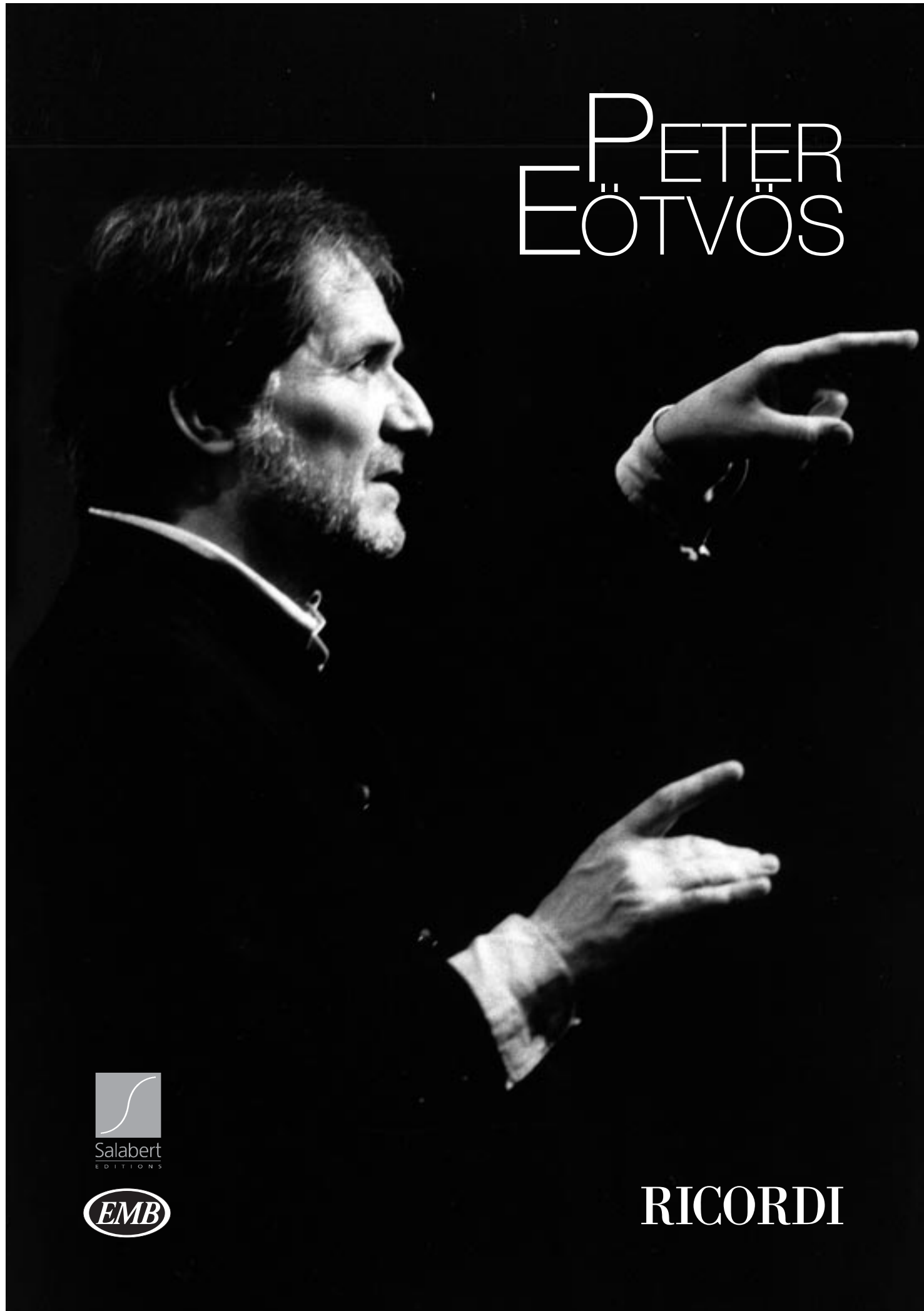


PETER EÖTVÖS



RICORDI

IMPRESSUM

© 2003 by G. Ricordi & Co.,
Bühnen- und Musikverlag GmbH, München
www.ricordi.de

All rights reserved
Alle Rechte vorbehalten
Tous droits réservés
Minden jog fenntartva

Photographies:

Page 1: Betty Freeman, Beverly Hills, California
Page 4: Betty Freeman, Beverly Hills, California
Page 8: Marie Noëlle Robert, Paris
Page 12: Hermann and Clärchen Baus, Cologne
Page 14: Charlotte Oswald, Wiesbaden
Page 23: Marie Noëlle Robert, Paris
Page 24: Odette Weill, Paris
Page 28: Eduard Straub, Meerbusch
Page 31: Kulturamt der Stadt Donaueschingen / SWR
Page 33: Eduard Straub, Meerbusch
Page 38: Eduard Straub, Meerbusch
Page 43: Marie Noëlle Robert, Paris
Page 44: Période Budapest
Page 48: Marie Noëlle Robert, Paris
Page 50: Hermann and Clärchen Baus, Cologne
Page 51: Hermann and Clärchen Baus, Cologne
verwendet mit freundlicher Genehmigung
by kind permission of the copyright owners

Translations:

English: Ronald Cavaye, Richard Toop, Orsolya Torják
German: Anke Kornmüller, Eva Pintér, Michael Zwenzner
French: Dennis Collins, Anna Köböl, Chantal Moiroud
Hungarian: Peter Sherwood, Magdolna Szávai, Orsolya Torják

Artwork: Brigitte Zimmermann, München
Print: Plöchl-Druck Ges.m.b.H. & Co. KG, A-4240 Freistadt
Edited by Max Nyffeler, Michael Zwenzner

ISBN: 3-931788-26-1

PREFACE

On January 2nd 2004 Peter Eötvös celebrates his 60th birthday. We take this opportunity to present him with this little brochure, and thus to give a broader readership an insight into the fascinating output of this great musician.

*His output as a composer now extends back over almost five decades, and since the nineties it has assumed an extravagant diversity of expressive means and genres. This phase has seen the creation of such significant works as the string quartet *Korrespondenz*, the orchestral works *Atlantis* and *Psychokosmos*, and the viola concerto *Replica*. But above all, there was the genius of his first stage work *Tri Sestri* (*Three Sisters*), based on Chekhov, which has made a really triumphant passage through the international opera houses ever since its much-remarked premiere in 1998 in Lyon, and is now looking forward to its hundredth performance.*

*Along with the composer, there is the internationally successful conductor Peter Eötvös, whose career began in 1978 with the *Ensemble Intercontemporain*, and has taken him to stand on the rostrum before the world's leading orchestras.*

And then there is Eötvös the teacher, who has prepared a whole generation of younger conductors for their profession with great dedication and collegial generosity. He has given his trail-blazing initiatives in this area a solid institutional basis through the founding of the Eötvös Foundation.

All these activities have been documented through countless recordings, as well as film portraits, and have been awarded numerous international prizes. They reveal an artist in whose universalistic world view composing, interpreting and teaching form an indivisible unity.

*Many of Peter Eötvös's works enrich the catalogues of the publishing houses *Editio Musica* in Budapest, *Salabert* in Paris, and *Ricordi* in Munich, which have been united for some years under the cover of *BMG Editions*. We are proud that this has enabled us to play a role in one of the most impressive success stories in the music of our time. And we have been lucky to enjoy a splendid collaboration with Peter Eötvös the man, whose enormous friendliness and great sense of humour never deserts him.*

So we wish the composer, interpreter, man of the theatre, teacher, critical mind and inspirer Peter Eötvös that his ever-rich inspiration and creative power may continue without restraint.



WHO IS PETER EÖTVÖS?

Rachel Beckles Willson

*No one saw him disembark in the unanimous night,
no one saw the bamboo canoe sink into the sacred mud,
but in a few days there was no one who did not know
that the taciturn man came from the South and
that his home had been one of those numberless villages
upstream in the deeply cleft side of the mountain,
where the Zend language has not been contaminated by
Greek and where leprosy is infrequent.*

Jorge Luis Borges: "The Circular Ruins"

In January 2003, the "Institute of Words" decided to put on a conference in 2004 to celebrate the 60th birthday of Peter Eötvös. The Organising Committee comprised Professor Papp, a Hungarian priest-turned musicologist; Dr. Mann, an Austrian ethnomusicologist with obsessive tendencies about Japanese performance rituals; and Dr. Holzacker, a German devotee of the films of Kurosawa. But the perennial tension between the "Institute of Words" and the "Musicians' Freedom Campaign" was in a combative phase. When the Organising Committee had its first meeting, musician demonstrators sent up a cacophony on trumpets and cymbals outside the Institute.

Struggling to make his voice heard above the din, Professor Papp outlined his plan for the conference. The composer's work would be examined chronologically, he said, beginning with his precocious success – composing aged 12 and studying at Budapest's Liszt Academy aged 14 – and exploring his diversification from early vocal works through to chamber and orchestral works later on. Professor Papp's opening remarks were interrupted midstream by Dr. Mann, who insisted that Eötvös had always been a *performer* at heart. Piano, violin, percussion and flute lessons drew out his talents; then in his 20s he played several instruments in Stockhausen's ensemble, including an electronic zither. But Dr. Mann was interrupted by

Dr. Holzacker, who argued that Eötvös was a man of film and theatre. Even while a student he was writing film music and incidental music, she said. He wrote music for about 150 films, starting aged 16, and went on to write operas! How could the others have misread him so profoundly?

The first meeting of the Committee ended without the structure in place, but with the agree-

“ I met Peter Eötvös for the first time in 1988, but I already knew his work as an orchestral conductor, especially his important involvement with the Ensemble Intercontemporain.

The occasion for our meeting was the birth in Vienna of Wien Modern, the new cycle that aimed to present various aspects of contemporary art – music, painting, literature and cinema – as a unified project. For the opening season, I had programmed works by Boulez, Nono, Ligeti and Kurtág. With György Kurtág's agreement, I invited Peter Eötvös to conduct the first Viennese performance of ...quasi una fantasia... for piano and instruments. The pianist was Zoltán Kocsis, to whom, along with Peter Eötvös, Kurtág's composition is dedicated.

I still remember the emotions aroused by that performance: Eötvös's capacity to unite extreme rigour and imagination, underlining the significance of every sound and every pause. The poetic Hungarian spirit and the genius of Kurtág, Eötvös and Kocsis had created a miracle.

Since then, I have steadily followed Peter Eötvös's evolving path from a conductor who also composes to a composer who also conducts – one of the very few who knows how to excel in both fields. His opera Three Sisters, in which he shows his dramatic sense in a comprehensive and original manner, remains a masterpiece of contemporary theatre, and I hope it will soon become known in Italy too.

On his sixtieth birthday, I send Peter my affectionate greetings. “

Claudio Abbado

ment that a Call for Contributions will be advertised, and that the conference programme would depend on the nature of proposals submitted. The Committee decided to meet again once the proposals had been received.

When the second meeting took place, “Musicians' Freedom Campaign” had surrounded the Institute, compounding their disruption with electronic amplification. Shouting to make himself audible, Professor Papp proposed that a presentation about Eötvös's *Psychokosmos* could open the conference. *Psychokosmos* was Eötvös's reflection on his musical past, he explained. The cimbalom, the idiomatic figures and the dense layering generates a labyrinthine and deeply rewarding canvas to which one can return endlessly and always discover something new about Eötvös. Dr. Mann was now prepared to acknowledge that some aspects of the conference would reflect Eötvös's compositional works. But she felt that a better introductory session would be provided by an account of his conducting activities, not only his BBC residency and Glyndebourne appearances, but also his direction of world premières of major

☞ *Watching Peter Eötvös conduct, what strikes one particularly is the beauty and suppleness of his gestures: both ductile and precise, gracious and extremely effective.*

This clearly comes from his innate musicality, and his intelligent understanding of the texts he is interpreting, but also from the lyrical and sensitive way he approaches them: it is the sensitive transparency of his inner view of the scores that, externalised through his hands and the way he looks at the orchestra, turns into these sensitive and transparent gestures, creating a sound that is so lyrical, and at the same time, so lucid.

No doubt it is his natural way of transmitting the balance between these two dimensions – intelligent sensitivity or sensitive intelligence – that underlies the interest, richness and effectiveness of his teaching. ☞

Pedro Amaral

☞ *For me, Peter Eötvös's Three Sisters was one of the most striking operatic creations of the late 20th century. I prefer the initial version premiered in Lyon, with three countertenors in the female roles. This opera is utterly theatrical and musical, bursting with original ideas, and I particularly like the idea of using two orchestras, one in the pit and the other, barely perceptible, at the back of the stage: this produces a sumptuous sonority. Chekhov's ultra-Russian play combines with Eötvös's very personal musical language and a staging impregnated with Amagatsu's Japanese theatrical atmosphere: this mixture, heterogeneous a priori, is a miracle of coherence.* ☞

Iván Fischer

works of Stockhausen in his 30s and 40s – even the opening concert at IRCAM in 1978. These would demonstrate the sorts of influences that underlay his compositions. Dr. Holzacker advised that Eötvös's attendance at avantgarde theatre productions and direction of Budapest's Comedy Theatre while he was a student sowed the seeds of his future work, in particular his great operas, including *Three Sisters* and *Le Balcon*.

There was such a racket going on outside that the Words committee resolved not to quarrel further, but to divide the conference into three themes: composition, performance, and theatre. They set about building programmes to their own tastes. Presently, however, they ran aground again. This time, the problem was that some presentations offered were needed by more than one of them. The first of these focused on *Steine* of 1985-90. Dr. Mann felt that *Steine* was direct product of Eötvös's experience of conducting, in that it demanded that performers take an unconventionally active role in the music. Dr. Holzacker, however, felt that it was latent theatre and that it belonged in her category. The next argument sprang up about *Korrespondenz* and *Snatches of a Conversation*. These were more examples of latent theatre for

Dr. Holzacker. The performers intone the speech rhythms of letters from Mozart to his father in *Korrespondenz*, and a speaker whispers in *Snatches*. But Professor Papp wanted them precisely because the words in the works were not used for their meaning, but for their musical qualities. They are turned into music. He wanted *Three Sisters* for the same reason, which Dr. Holzacker took as direct provocation. How, she thundered, can you possibly conceive *Three Sisters* without its theatrical basis? Dr. Mann interjected with the view that it belonged to her performance category anyway, because it uses two conductors – and Eötvös is always one of them. The committee adjourned to think further, and escaped from the “Institute of Words” via the underground tunnel.

When the third committee took place, the “Musicians' Freedom Campaign” used amplified trombone to intone its manifesto “Music not Words” outside. By this time all three scholars had rethought their earlier proposals. Professor Papp suggested that they structure the conference around national influences. That way a Hungarian focus could include early works, oriental influences could be shown in *Chinese Opera* and Russian influence in *Three Sisters*. Dr. Holzacker objected: for a start, she said, there are as many Japanese influences as Russian ones in *Three Sisters*; and one can hardly claim that Eötvös's works are 'Hungarian'. Dr. Holzacker favoured a division into genres: they could have an instrumental day and an opera day. Dr. Mann declared that there would be problems with works like *As I Crossed a Bridge of Dreams*: Is it an opera? No. Is it purely instrumental? No. Dr. Mann proposed a division between works defined by their acoustic instruments and works emphasising electro-acoustics. This was a new idea for the scholars, and they began to draw up a combined presen-

☞ *When Kent Nagano and I asked Peter Eötvös to compose an opera for the Opéra de Lyon, his immediate response was positive, but he asked first to conduct Don Giovanni and the second act of Parsifal.*

Once we had got over our initial astonishment, we realized that Peter wanted to make a practical dissection of Mozart's and Wagner's vocal writing, and it was a pleasure for us to get to know his very personal reading of these two works through his conducting.

The rest was a thrilling adventure. Peter chose the Three Sisters text, thought up the three sequences, decided to split the orchestra in two, chose Ushio Amagatsu for the staging, and surprised us yet again by deciding to allocate the female roles to countertenors.

The development of this project was magical (two years of auditions, listening to a hundred singers). During the rehearsals we came to understand that a masterpiece was being created. This opinion was confirmed by the triumph of the premiere.

It is with the same enthusiasm that we are preparing for the first performance of his next opera (Angels in America), which is planned for November 2004 at the Théâtre du Châtelet.

Thank you, Peter, for these moments which are so rare in our profession. ☞

Jean-Pierre Brossmann

tation with which to open the conference, focusing on acoustic versus electro-acoustic music in *Le Balcon*. Professor Papp was to speak about the use of electronic keyboards representing the powers outside the brothel. Dr. Mann planned to talk about the use of acoustic instruments within, where characters act out their secret desires. Dr. Holzacker tackled the shift in realities when the characters within come out of the brothel and assume power. At that moment, however, the doors of the Institute burst open, and the entire “Musicians' Freedom Campaign” rushed in. The leading trumpeters tied up Professor Papp and Drs. Mann and Holzacker with double bass strings, and threw them out onto the street.

Trombonists Ms Rendor and Mr Bandita and timpanist Mr No sat down around the organising table. Mr No proposed that they waste no time in destroying evidence of the envisaged conference, and plan a celebratory festival in its place. He suggested *Psalm 151* should open the event, as it 'spoke', ritualistically, without using words. Mr Bandita preferred to open with *Drei Madrigalkomödien*, because it made a joke of words. Mr No then felt that *Triangel* was a yet better opening work, because its lack of conductor represented the democracy which the "Musicians' Freedom Campaign" stood for. Mr Bandita was about to retort again, insisting that *Brass – The Metal Space* was a far better expression of their ideals, when Ms Rendor intervened. She pointed out that such disputes had haunted the "Institute of Words'" planning, and that the musicians should worry less about the order of events. The most important thing,

she said, was to establish an idea for the whole. Her idea, she admitted, was a word – and thus somewhat discordant with their manifesto – but it would be the only word used for its meaning in the entire festival. Made up of the Greek components *kalos* (meaning 'beautiful') and *eidos* (meaning 'form'), the word she proposed was Kaleidoscope. Kaleidoscope, she said, was a constantly shifting group of bright colours. It represented the multiplicity of Eötvös's work. The musicians were delighted, and adjourned their meeting in order to plan the details individually. They were to meet one week later...

*He walked towards the sheets of flame.
They did not bite his flesh, they caressed him
and flooded him without heat or combustion.
With relief, with humiliation, with terror,
He understood that he also was an illusion,
that someone else was dreaming him.*

Jorge Luis Borges: "The Circular Ruins"



Tri Sestri / Three Sisters. Production Lyon 1998. Stage design: Natsuyuki Nakanishi. Costume design: Sayoko Yamaguchi.

PETER EÖTVÖS SKETCHES FOR A PORTRAIT

Zoltán Farkas

The Child Prodigy

Peter Eötvös, the internationally renowned conductor, was born to be a composer. He displayed extraordinary compositional skills at a strikingly early age, evidence that he was also a child prodigy. He made up his mind to become a composer at the age of four and wrote a canon (!) for his mother's birthday when he was about five. On becoming a member of the children's choir in a specialized music school in Miskolc, he immediately started writing choral pieces. Influenced by Kodály's choral works, he wrote *Magány* (Solitude) when he was only twelve, in 1956. This chorus shows a mastery of compositional technique. On Kodály's recommendation Eötvös was admitted to the Budapest Academy of Music to study composition when he was only fourteen.

The Experimentator and Inventor

As a child prodigy Eötvös did not only have a keen interest in music but also in electrical appliances, machinery and circuits, like any other boy. His enthusiasm for machinery, experimentation and inventive passion have lasted throughout his life as a composer.

His piano piece, *Kosmos* (1961), inspired by Gagarin's journey into space is a musical representation of the widening universe. *Kosmos* is also a synthesis of the seventeen-year-old composer's passion for both science and for Bartók's music. From 1958, when he was 14, electronic music became his focus of interest and he started "disassembling" sounds just as he had disassembled electric appliances a few years earlier. *Mese* (Tale, 1968) and *Cricket Music* (1970) are products of this kind of "fabrication." *Elektrochronik* is a diary-like summary of his experimentation in the first half of

the 1970s; it is a minute examination of the internal tensions and periodic motion of musical intervals. His composition *Intervalles intérieurs* is the result of the same type of experiment. Eötvös is nostalgic for the mechanical recording instruments of the 1950s and 60s which had influenced his early musical thought. The double bass tremolo at the beginning of *zeroPoints* imitates tape-noise and resembles the imperfect sound of old music recordings. In *Atlantis* styrofoam pieces are rubbed together to recall the crackling sound of old phonographs.

The Master of Ideas

In an interview in the mid 1980s Eötvös explained: "For me, each new composition is a new world. It has to raise questions to which the work provides an answer." When he works with texts, for instance, Eötvös develops the raw materials of his music from the inherent melody and rhythm of the language itself. He constantly finds new techniques to produce an interplay between text and music as if he were

“ Dear Peter – my young fellow combatant, now sixty years old! I salute you!

Of course, you have been the combatant for so many of the twentieth century's most important composers – and for some of the younger, less well-known ones as well.

In addition you have nurtured a new generation of conductors who carry the cause of contemporary music forward.

But I also want to celebrate Peter Eötvös the composer and express my thanks for the great pieces you have written since *Atlantis* and *Three Sisters*.

I wish – for the enrichment of us all – that the driving force of your life's work will continue to increase and flourish.

Your faithful friend,

Old Gyuri Kurtág “

☞ Peter Eötvös: for a quarter-century I have been indebted to him – and I’m not the only one – for exemplarily shaped premieres and performances of my own music, and yet it is true that we ‘grateful ones’ – as if one could give thanks enough! – have also long been given the gift of his own music. In it, the ideological clamour comes to a stop. Harakiri, Chinese Opera, Steine and Three Sisters have all electrified and stimulated me at one time or another, because their overwhelming technical mastery is engrained with a ritual cheerfulness, in which both beauty and unfathomable wisdom have a place.

He is one of the few absolutely independent minds in this country – ‘one of the few’, because he is also independent of himself. For all the rigour and discipline that one can sense behind his unique aural imagination and his exemplary humanity, he and his art subsist on the constant astonishment that arises from being willing to take a chance, to seek adventure. His ‘elder brother’ – as he characterised me not long ago – is happy to have such a relation, and continues to watch him with admiration. ☞

Helmut Lachenmann

trying to map all the possible options using encyclopaedic methodology. The originality of Eötvös’s compositions is partly due to the pressures of his career. He is in a constant race against time trying to fit the work of a composer into the busy schedule of the conductor. As a result his compositions are blissfully free of uniformity, over-rehearsed idioms, recurring elements or techniques. He often nurtures an idea for years before developing it into a piece. These “seeds of thought,” which can provide ample material for a complete piece, form a layer in his music which is more accessible for structural analysis, or a kind of “narrative” listening.

The Actor and Playwright

“All the world’s a stage, and all the men and women merely players.” The works of Peter Eötvös are a unique paraphrase of this Shakespearian maxim. Each of his compositions is a play and

each sound and gesture is an actor in them. The performer must become a comedian, an orator or a dancer in order to interpret the piece properly. In his instrumental pieces the musical performance is often accompanied by speech or pantomime. His stage works display an astounding diversity in genre: he has written a radio play (“Now, Miss!”), a clown piece (*Harakiri*), *Drei Madrigalkomödien* (Three Madrigal Comedies), a chamber opera (*Radames*), a “Chinese opera” without voices, a genuine grand opera (*Tri Sestri* / Three Sisters), and a “sound theatre” (*As I Crossed a Bridge of Dreams*). It seems as though he is searching for a new form of dramatic expression in each of his new works. Even his instrumental compositions – without a plot, text or scenes – have a play-like or film-like quality. In his own words Eötvös says, “I would like the audience to experience the same sort of vision through acoustic perception as if they were sitting in a theatre. Making sights be heard and sounds be seen is a marvellous idea.” He constantly crosses the boundaries between various genres and the various arts. It is probably not by chance that the theatrical features inherent in his music have materialized into genuine operas in recent years and brought him renown.

The Far Eastern Woman

Those believing in reincarnation will probably agree that Eötvös must have lived in ancient Japan or China in one of his earlier lives. Several of his compositions invoke the spirit of archaic Oriental culture with surprising immediacy. For his *Cricket Music* (1970) he used a Japanese recording of chirping crickets. However, that is not the only connection between the piece and Japanese culture. Although based on nature, the process is artificial. In other words, the creation of a natural environment controlled by man lends the piece the character and philosophy of Japanese gardens.

☞ Dear Peter, your talent, your career, your œuvre, which has recently been blessed by three Graces; all of that proves that the gods above love you very much. Nowadays the ancient saying goes differently from the way it used to: ‘Those whom the gods love are given very long lives.’ Amen! Of course, I still congratulate you on your 60th birthday...

Zoli ☞ (Zoltán Peskó)

Harakiri, written in 1973, reflects archaic traditions in a more direct way: it is reminiscent of the chanting in Buddhist ceremonies. *Harakiri* is based on a clown piece by Hungarian poet István Bálint. Its trivial Hungarian sentences are translated into Japanese, and the text is ritually recited over a melody with elaborate rhythm but undefined pitch. The recitation is accompanied by two Japanese flutes (shakuhachi). Similarly to the text, the two instrumental parts are distanced and stylized through the process of composition.

It is little wonder that the Lyon premiere of *Tri Sestri* (Three Sisters) staged by Japanese artists has been the most successful staging of the piece so far. The directing of Ushio Amagatsu was a perfect realization of Eötvös’s ideas as well as his decision to have male singers (sopranos and contraltos) in the parts of the three sisters and Natasha in a similar fashion to that of the Kabuki and No theatre tradition. His imagination was first challenged by the confusion of genders in his chamber-opera *Radames*, where Aida and Radames are played and sung by the same singer. In *As I Crossed a Bridge of Dreams* Eötvös creates a “sound-theatre” from the stylized emotions of Lady Sarashina, a lady-in-waiting, who lived in ancient Japan a thousand years ago. Thus, it is to be seen that the psycho-cosmos of Peter Eötvös is not only the domain of a determined Western composer but also a dwelling place for the soul of a Far Eastern woman.

The Conductor

Eötvös had won international acclaim as a conductor before he became a renowned composer. He has premiered hundreds of works and considers himself a kind of test pilot who prefers performing contemporary works to conducting pieces from the traditional repertoire. As an interpreter of classical pieces he attempts to restore works to their original form by liberating them from their fossilized traditions. His relationship with contemporary music and outstanding orchestras has had a positive influence on his work as a composer. Eötvös believes that conducting and composing are two aspects of the same profession. Paradoxically, through his work as a conductor he becomes a rival of himself as a composer. His familiarity with the orchestra did not inspire Eötvös to compose orchestral music before the

☞ I met Peter Eötvös when I was 21 years old in Szombathely, Hungary. I was studying musicology at Cambridge University at the time, and it was tradition that the conductor of the University Orchestra would conduct a large and ideally impressive concert in his or her final year. I had decided to include Bartók’s *Bluebeard’s Castle* in my programme, and a friend said to me ‘If you want to conduct that piece you should go to Szombathely this summer and study it with Peter Eötvös’.

Two weeks on a course in Hungary turned into one year in his institute for young conductors, which turned into a journey of many years. What started as a mentor/pupil relationship became friendship between colleagues. To express adequate thanks for Peter’s investment of time and boundless energy in a new generation of conductors is almost impossible. We who have benefitted from the seeds that Peter has planted thank by continuing to grow, by harvesting the fruit of his work with us, and hopefully at some time in the future passing them on in the same generous, patient and compassionate spirit in which we received and continue to receive. ☞

Kwamé Ryan

“ A few thousand joint rehearsals, hundreds of joint concerts in almost every country in the world, more than 10 years of collaboration in the Electronic Music Studio at the WDR in Cologne, countless meetings, at my place and his, sorrows in common and shared joys, and a deep friendship over 37 years with this unique comrade and musician. Thank GOD that he is alive and can continue his work. I am very grateful to him for our life together. ”

Karlheinz Stockhausen

mid-1980s because his knowledge of the potential offered by the medium far exceeded his ability to fulfil that potential. His series of orchestral pieces from the 1990s shows that his creative powers and expertise reached a state of balance. Few of his contemporaries can be compared to him in terms of mastery of the orchestra. Even a large group of musicians produces an intimate sound under his direction. He treats symphony orchestras as chamber ensembles and expects their members to have the same kind of responsibility and sensitivity as those of chamber musicians. He composed *Steine* (1990) with the intention to help musicians reach a higher state of communication and cooperation.

The Improviser

“I must confess that I never conduct without a score, because if I stopped watching it I would surely begin to improvise and the orchestra would just stare and wonder what was happening.” Western composers have favoured a careful development and notation of pieces for the past one thousand years. Eötvös, however, is nostalgically attracted to a more natural form of making music: to improvisation. In a sense his piece *Elektrochronik* is also kind of improvisation. In the first 1971 version of *Music for New York* Eötvös transformed his improvisation on two Hungarian folk instruments, the zither and the hurdy-gurdy, on a synthesizer. Thirty years

later, two Hungarian jazz musicians, László Dés and András Dés added further improvisations to the piece. The percussion solo part in his piece *Triangel* also requires the creativity of a jazz musician, and in one of his most recent works, *Paris-Dakar* (2000), he even employs a jazz band.

The Archaic Man

The sketches above all point in the same direction. Eötvös seems to cross over the boundaries between various genres and the arts in order to recreate the ancient unity of the arts for himself and that is the reason he is unable to separate his performer-self from his creator-self. The theatrical elements of his works do not aim at surprising or entertaining the listener but are remnants of an archaic cult. His compositions do not allow listeners to remain mere outsiders but involve them in the “game” as if participants in an initiation rite, and the game is for real. Compositions which evoke the spirit of ancient oriental cultures or explore the secrets of the female soul illustrate his quest for man’s primeval Atlantean state. This suggests that Eötvös has retained some of the universality of the golden age of the arts. His oeuvre is remarkably coherent despite the diversity of techniques and genres he has employed. Therefore, he is able to rework pieces he had written decades earlier. By reshaping old ideas he creates “bridges of time” which span over periods of thirty or forty years. This is perhaps the reason why his works have such a sense of vigour and immediacy.



Tri Sestri / Three Sisters. Production Hamburg 2000.

REFRESHING SIMPLICITY, EXTREME CLARITY Ivo Nilsson

Peter Eötvös has remained independent with regard to the various aesthetic schools: He has made his own way above the French and German schools – in fact above every imaginable school. He is a very dramatic composer, with strong references to literature and theatre, and he also takes up issues far removed from the musical world. His *Atlantis* is based on a myth that reflects our whole civilisation, the whole crisis that we see so clearly today when world affairs are so unstable. He wants to work with extra-musical issues, while at the same time being a musical trend-setter.

Eötvös is prepared to use many different stylistic means in order to achieve his aims. I think that he moves with a refreshing ease between them, not by using quotations or meta-styles, but by more or less turning them into a personal style of his own. He does this in his own rather pure and uncluttered way and that appeals to me. He communicates directly with his music, and doesn’t shred everything together in a speculative way.

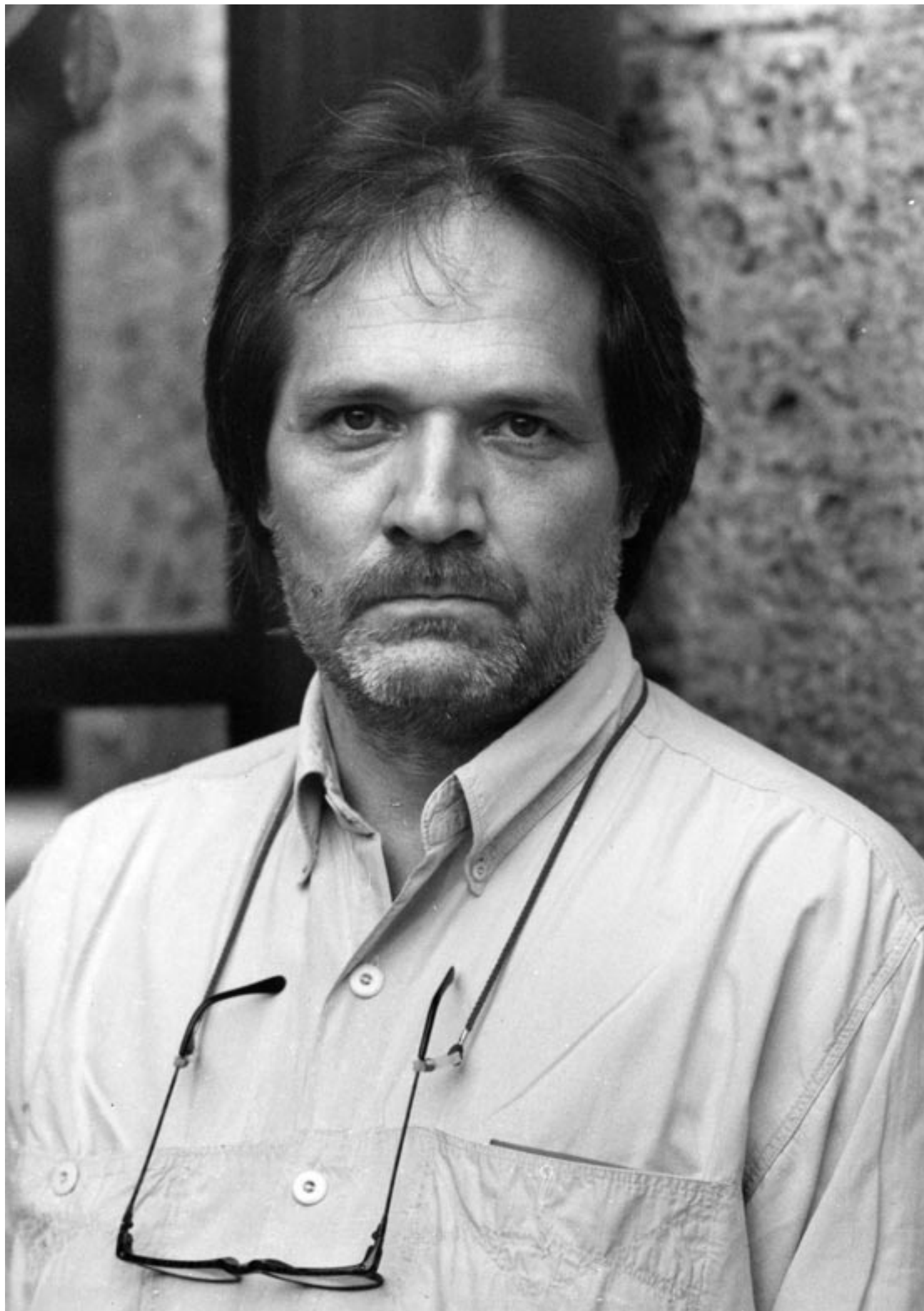
Eötvös is refreshingly non-academic in his own music, in which he wanders at will between simple textures and advanced processes. He is

firmly rooted in the Hungarian music tradition, together with Kurtág, Kodály and Bartók. They all row in the direction of home, they all have a base. Peter Eötvös started out as a composer. It was Kodály who discovered his talent and took him to the Budapest Academy of Music. We know him best as a conductor, but that came later. As a composer he has been active in many different fields and I think that this is significant; with electro-acoustic music in Cologne and as Artistic Director of Ensemble Intercontemporain in Paris, and he moves completely freely between them. I think it is marvellous that he can take that freedom with him.

I once played Boulez’s *Pli selon pli* with Eötvös as conductor. First we worked a whole week with an assistant conductor, and it was terribly difficult, but when Eötvös came everything fell naturally into place. He’s not the kind of conductor that trips the musicians up, instead he invites us all to work together. He works with a simple, lucid musical interpretation, even in such advanced works as *Pli selon pli*. I think that his conducting technique reflects what you find in his music: There is a refreshing simplicity there too, as well as extreme clarity.



From *Replica*



WER IST PETER EÖTVÖS?

Rachel Beckles Willson

Niemand sah ihn an Land gehen in der einmütigen Nacht, niemand sah das Bambuskanu im heiligen Schlamm versinken, aber einige Tage später wussten alle, dass der schweigsame Mann aus dem Süden kam und dass seine Heimat eines der zahllosen Dörfer flussauf war, an der schroffen Flanke des Gebirges, wo das Zend noch nicht vom Griechischen angesteckt und wo die Lepra selten ist.
Jorge Luis Borges: „Die kreisförmigen Ruinen“

Im Januar 2003 beschloss das „Institut für Worte“ zur Feier des 60. Geburtstages von Peter Eötvös im Jahr 2004 eine Konferenz abzuhalten. Das Organisationskomitee bestand aus Professor Papp, einem zum Priester gewandelten ungarischen Musikwissenschaftler, Dr. Mann, einer österreichischen Ethnomusikologin, die eine Obsession für japanische Aufführungsrituale entwickelt hatte und Dr. Holzacker, einer aus Deutschland stammenden begeisterten Verfegerin der Filme Akira Kurosawas. Das schon seit jeher gespannte Verhältnis zwischen dem „Institut für Worte“ und der „Initiative Freiheit für die Musiker“ befand sich derzeit in einer besonders kämpferischen Phase. Während der ersten Sitzung des Organisationskomitees sandten vor dem Institut demonstrierende Musiker mit Trompeten und Becken eine Kakophonie in den Saal hinauf.

Professor Papp, der Mühe hatte, das Getöse zu übertönen, umriss seine Pläne für die Konferenz. Das Schaffen des Komponisten würde, sagte er, in chronologischer Reihenfolge untersucht werden, beginnend mit den Erfolgen im Kindesalter – erstes Komponieren mit zwölf und Antritt des Studiums an der Budapester Liszt-Akademie mit vierzehn Jahren – um dann der Diversifizierung seines Schaffens von frühen Vokalkompositionen bis hin zu den späteren Kammermusik- und Orchesterwerken nachzugehen. Inmitten seiner eröffnenden Ausführungen wurde Professor Papp von Dr. Mann unter-

brochen, die darauf bestand, dass Eötvös im Grunde seines Herzens immer ein Interpret gewesen sei. Klavier-, Geigen-, Schlagzeug- und Flötenunterricht hätten sein Talent zu Tage gefördert; in seinen Zwanzigern spielte er dann im Stockhausen-Ensemble mehrere Instrumente, darunter auch eine elektronische Zither. Dr. Mann ihrerseits wurde von Dr. Holzacker mit der Behauptung unterbrochen, dass Eötvös

„Als ich Peter Eötvös 1988 zum ersten Mal begegnete, kannte ich schon seine Arbeit als Dirigent, vor allem in seiner wichtigen Position beim Ensemble Intercontemporain.“

Der Anlass unserer Begegnung war die Geburt von „Wien Modern“, des neuen Festivals, das unterschiedliche Aspekte der zeitgenössischen Kunst – Musik, Malerei, Literatur und Film – unter einem Dach vereinigte. In der Eröffnungssaison hatte ich Werke von Boulez, Nono, Ligeti und Kurtág programmiert.

In Absprache mit György Kurtág lud ich Peter Eötvös ein, die Wiener Erstaufführung von ...quasi una fantasia... für Klavier und Instrumente zu dirigieren. Der Pianist war Zoltán Kocsis, zusammen mit Peter Eötvös Widmungsträger von Kurtágs Komposition.

Ich erinnere mich immer noch an den Eindruck, den die Aufführung auf mich machte: Die Fähigkeit von Eötvös, äußerste Strenge mit Fantasie zu verbinden, jeden Ton, jede Pause in ihrer Bedeutung herauszuarbeiten. Der poetische Geist und die Genialität der drei Ungarn Kurtág, Eötvös und Kocsis hatten ein Wunder geschaffen.

Von da an habe ich die musikalische Entwicklung von Peter Eötvös, seinen Weg vom komponierenden Dirigenten zum dirigierenden Komponisten, ständig verfolgt. Er ist einer der wenigen, die in beiden Gebieten Herausragendes leisten. Seine Oper Drei Schwestern, in der sich sein ganzer dramatischer Sinn auf originäre Weise offenbart, bleibt ein Meisterwerk des zeitgenössischen Musiktheaters, und ich hoffe, dass man sie bald auch in Italien kennenlernen kann. Zu seinem Sechzigsten entbiete ich Peter meinen herzlichsten Glückwunsch. “

Claudio Abbado

ein Mann des Films und des Theaters sei. Bereits als Student habe er Film- und Schauspielmusiken geschrieben, sagte sie. So komponierte er – beginnend als Sechzehnjähriger – die Musik zu 150 Filmen, um dann zum Komponieren von Opern überzugehen! Wie konnten ihn alle so gründlich missverstehen?

Die erste Sitzung des Komitees endete, ohne eine definitive Struktur für die Konferenz erbracht zu haben, doch einigte man sich darauf, öffentlich zu Beiträgen aufzurufen und das Konferenzprogramm von der Art der eingereichten Vorschläge abhängig zu machen. Das Komitee beschloss, sich nach Eingang der Vorschläge wieder zu treffen.

Als die zweite Sitzung stattfand, hatte die „Initiative Freiheit für die Musiker“ das Institut umzingelt und störte mit Hilfe elektrischer Verstärkung diesmal noch heftiger. Um sich Gehör zu verschaffen schlug Professor Papp schreiend vor, dass ein Referat über das Werk *Psychokosmos* die Konferenz eröffnen könnte, da Eötvös darin seine eigene musikalische Vergangenheit reflektiere. Der Einsatz des

☞ Wenn ich Peter Eötvös beim Dirigieren zuschaue, bin ich von der Schönheit und Geschmeidigkeit seiner Bewegungen immer wieder überrascht: Sie sind zugleich gedehnt und präzise, anmutig und extrem zweckdienlich.

Das ist gewiss seiner inneren Musikalität zu verdanken: der intelligenten Erfassung des zu interpretierenden Notentexts, aber auch der gleichsam lyrischen Empfindsamkeit, mit der er sich ihm nähert. Es ist dieser genaue, auf Transparenz gerichtete innere Blick auf die Partitur, der sich durch seine Hände und Augen dem Orchester mitteilt, aus der der sensible und transparente Gestus, die zugleich lyrische und luzide Klanglichkeit seiner Interpretationen resultieren.

Die beiden Dimensionen – sensible Intelligenz und intelligente Sensibilität – versteht er auf natürliche Weise ins Gleichgewicht zu bringen. Dies ist der Grund, warum seine Arbeit für uns so interessant, reich und aussagekräftig ist. ☞

Pedro Amaral

Cimbaloms, die idiomatischen Figuren und die dichte Schichtung generierten einen labyrinthischen, zutiefst befriedigenden musikalischen Raum, in den man unentwegt zurückkehren könne, um immer wieder neue Aspekte von Eötvös' Kunst zu entdecken. Dr. Mann war jetzt bereit zu akzeptieren, dass einige Beiträge der Konferenz das kompositorische Schaffen Eötvös' reflektieren würden. Ihrer Meinung nach eignete sich allerdings eine Darstellung seiner Dirigiertätigkeit besser für eine Einführung. Erwähnenswert seien hier nicht nur seine Zeit als Erster Gastdirigent des BBC Symphony Orchestra sowie seine Dirigate in Glyndebourne, sondern auch die Uraufführungen von einigen der wichtigsten Werke Karlheinz Stockhausens, die Eötvös in seinen Dreißigern und Vierzigern dirigierte, und nicht zuletzt das IRCAM-Eröffnungskonzert 1978. Im Blick darauf erwiesen sich die verschiedenen Einflüsse, welche seinen Kompositionen zu Grunde lägen. Dr. Holzacker warf ein, dass der Besuch von avantgardistischen Theaterproduktionen und die Regietätigkeit für das Budapester Komödientheater während seiner Studienzeit das Fundament für Eötvös' späteres Schaffen legte, insbesondere für seine großen Opern wie *Tri Sestri* und *Le Balcon*.

Draußen herrschte ein solcher Lärm, dass das „Komitee der Worte“ beschloss, seinen Streit beizulegen und die Konferenz in drei thematische Abteilungen aufzugliedern: Komposition, Interpretation und Theater. Jeder von ihnen machte sich nun daran, nach seinem Gutdünken ein Programm zusammenzustellen. Doch sofort gab es wieder unüberwindliche Schwierigkeiten. Diesmal war das Problem, dass einige der geplanten Vorträge für mehrere der drei Kategorien beansprucht werden konnten. Der erste Vortrag fokussierte auf *Steine* (1985-90). Dr. Mann war der Ansicht, dass sich diese Komposition insofern direkt aus Eötvös' Erfahrung als Dirigent ableiten lässt, als

die Instrumentalisten eine außergewöhnlich aktive Rolle in der Musik einnehmen. Gemäss Dr. Holzacker handle es sich jedoch um latentes Theater, und damit gehöre der Vortrag auch in ihre Abteilung. Der nächste Streit entfachte sich an *Korrespondenz* und *Snatches of a Conversation*. Für Dr. Holzacker waren beide Werke weitere Beispiele für latentes Theater. In *Korrespondenz* intonieren die Interpreten die Sprachrhythmen von Briefen, die Mozart an seinen Vater geschrieben hat, und in *Snatches of a Conversation* hat ein Sprecher zu flüstern. Genau deshalb beanspruchte Professor Papp diese Werke für seine Kategorie, da die Worte in beiden Werken nicht um ihrer Semantik, sondern ihrer musikalischen Qualitäten willen verwendet würden. Sprache würde hier zur Musik. Aus dem gleichen Grund reklamierte er auch *Tri Sestri* für sich, was Dr. Holzacker als glatte Provokation auffasste. Wie – fragte sie mit donnernder Stimme – kann man *Tri Sestri* ohne seine theatralen Grundlagen auffassen? Dr. Mann unterbrach mit dem Einwand, dass diese Oper ohnehin in ihre Kategorie der Interpretation fallen würde, weil darin zwei Dirigenten auftreten – und einer von beiden immer Eötvös selbst sei. Um weitere Überlegungen anzustellen vertagte sich das Komitee und floh aus dem „Institut für Worte“ durch den unterirdischen Tunnel.

Als die dritte Sitzung des Komitees stattfand, verwendete die „Initiative Freiheit für die Musiker“ vor dem Haus verstärkte Posaunen, um ihr Manifest „Musik statt Worte“ zu intonieren. Zu dieser Zeit hatten alle drei Gelehrten ihre früheren Vorschläge noch einmal überdacht. Professor Papp schlug vor, die Konferenz um nationale Einflüsse herum zu strukturieren. Auf diese Weise könnten aus dem ungarischen Blickwinkel heraus die frühen Werke einbezogen werden, fernöstliche Einflüsse könnten in der *Chinese Opera*, russische wiederum in *Tri Sestri* aufgezeigt werden. Dr. Holzacker war

☞ Als Kent Nagano und ich Peter Eötvös um eine Oper für die Opéra de Lyon baten, war seine erste Reaktion positiv, doch er bat uns, vorher den Don Giovanni und den zweiten Akt von Parsifal dirigieren zu dürfen.

Nachdem das erste Erstaunen verfliegen war, verstanden wir, dass es Peter darum ging, die vokale und instrumentale Schreibweise von Mozart und Wagner in der Praxis zu studieren, und wir waren glücklich, in seinem Dirigat seine sehr persönliche Lesart der beiden Werke kennen zu lernen.

Der Fortgang des Abenteuers war aufregend. Peter wählte den Text der Drei Schwestern, dachte sich die drei Sequenzen aus, entschied sich für die Zweiteilung des Orchesters, holte sich Ushio Amagatsu als Regisseur und überraschte uns abermals mit seiner Entscheidung, die weiblichen Rollen Counterertenören anzuvertrauen.

Die Arbeit am Projekt war zauberhaft (zwei Jahre lang Vorsingen und rund hundert Sänger angehört).

Im Lauf der Proben merkten wir, dass hier ein Meisterwerk geboren wurde. Dieses Urteil fiel gleich bei der Premiere, die ein Triumph war.

Mit der gleichen Begeisterung bereiten wir nun die Uraufführung seiner nächsten Oper vor (*Angels in America*), die für November 2004 im Théâtre du Châtelet vorgesehen ist.

Danke, Peter, für diese in unserem Beruf so seltenen Augenblicke. ☞

Jean-Pierre Brossmann

nicht einverstanden: zum Einen seien in *Tri Sestri* japanische wie russische Einflüsse gleichermaßen vorhanden; zum Anderen könne man kaum behaupten, dass Eötvös' Werke „ungarisch“ seien. Dr. Holzacker bevorzugte eine Einteilung nach Gattungen: ein Tag könnte dabei den Instrumentalwerken, ein zweiter Tag den Opern gewidmet werden. Dr. Mann erklärte, dass dies bei Werken wie *As I Crossed a Bridge of Dreams* zu Komplikationen führen würde: Handelt es sich um eine Oper? Oder um eine reine Instrumentalkomposition? Sie denke: weder noch. Dr. Mann schlug vor, die Werke, in welchen akustische Instrumente verwendet werden und jene, in welchen elektroakustische Mittel verstärkt hervortreten, getrennt abzuhan-

deln. Dies war für die Gelehrten ein neuer Gesichtspunkt, und sie machten sich daran, für die Eröffnung der Konferenz einen gemeinsamen Vortrag auszuarbeiten, der auf den Gegensatz zwischen akustischer und elektroakustischer Musik in *Le Balcon* fokussieren würde. Professor Papp sollte über den Gebrauch elektronischer Keyboards referieren, die zur Darstellung der Mächte außerhalb des Bordells herangezogen werden. Dr. Mann plante über die akustischen Instrumente zu sprechen, die im Inneren und damit dort angesiedelt sind, wo die Charaktere ihre geheimen Wünsche ausleben. Dr. Holz hacker nahm sich die Verschiebung der Realitäten vor, die eintritt, wenn die Charaktere das Bordell verlassen und die Macht übernehmen. In diesem Moment jedoch wurden die Türen des Instituts aufgesprengt und sämtliche Mitglieder der „Initiative Freiheit für die Musiker“ stürmten herein. Die führenden Trompeter fesselten Professor Papp, Dr. Holzmann und Dr. Mann mit Kontrabasssaiten und warfen sie hinaus auf die Strasse.

Die Posaunistin Rendor und ihr Kollege Bandita setzten sich mit dem Pauker No an den Konferenztisch. No drängte darauf, mit der

☞ Die Drei Schwestern waren meiner Meinung nach eine der bedeutendsten Uraufführungen im Musiktheater des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Ich bevorzuge die Urfassung von Lyon, in der die drei Frauenrollen mit drei Countertenören besetzt sind. Was mir an dieser musikalisch und szenisch rundum überzeugenden, von originellen Ideen überquellenden Oper besonders gefällt, ist die Verwendung von zwei Orchestern – das eine im Graben, das andere unauffällig im Bühnenhintergrund platziert. Das klangliche Resultat ist prachtvoll. Das so russische Stück von Tschchow verbindet sich mit der sehr persönlichen Musiksprache von Eötvös und der von japanischer Theateratmosphäre durchdrungenen Inszenierung von Amagatsu: Eine a priori heterogene Mischung, die sich als ein Wunder an Kohärenz entpuppt. ☞

Iván Fischer

Vernichtung sämtlicher Hinweise auf die geplante Konferenz keine Zeit zu verlieren und stattdessen zum Geburtstag Pläne für ein Festival zu schmieden. Er schlug vor, dieses mit dem Werk *Psalm 151* zu eröffnen, da es in einem ritualistischen Sinne „sprache“ ohne Worte zu gebrauchen. Bandita hingegen zog die *Drei Madrigalkomödien* vor, weil diese sich über Worte lustig machen. No kam dann zu der Überzeugung, dass *Triangel* wohl noch besser geeignet wäre, schließlich könnte das Fehlen eines Dirigenten als Symbol für Demokratie gewertet werden, wie sie von der „Initiative Freiheit für die Musiker“ vertreten wird. Bandita wollte gerade scharf erwidern, darauf bestehend, dass *Brass – The Metal Space* die gemeinsamen Ideale viel besser verkörpere, als Rendor sich einmischte. Sie wies darauf hin, dass genau solcherlei Dispute die Planung des „Instituts für Worte“ überschattet hatten, und meinte, dass sich die Musiker nicht so viele Gedanken über die Reihenfolge der Aufführungen machen sollten. Am wichtigsten sei es, sagte sie, sich auf eine Grundidee für das Ganze zu einigen. Wie sie zugab, war ihre Grundidee ein Wort, womit sie ein wenig in Widerspruch zum gemeinsamen Manifest geriet. Aber es wäre das einzige Wort, dass während des gesamten Festival verwendet würde. Zusammengesetzt aus den griechischen Komponenten *kalos* (schön) und *eidōs* (form) war das Wort, das sie vorschlug „Kaleidoskop“. Das Kaleidoskop sei eine fortwährend sich bewegende Ansammlung leuchtender Farben, sagte sie. Es repräsentiere somit die Vielfalt von Eötvös' künstlerischem Schaffen. Die Musiker waren begeistert und vertagten ihr Treffen, um jeder für sich die Details zu planen. Sie beschlossen, sich in einer Woche wieder zu treffen...

Er schritt auf die Feuerfetzen zu. Sie bissen nicht in sein Fleisch, sie liebkosten und überfluteten ihn ohne Hitze und Brand. Erleichtert, erniedrigt, entsetzt begriff er, dass auch er nur ein Scheinbild war, dass ein anderer ihn träumte.

Jorge Luis Borges: „Die kreisförmigen Ruinen“

DIE GESICHTER VON PETER EÖTVÖS

Zoltán Farkas

Das Wunderkind

Peter Eötvös ist zwar weltweit als Dirigent bekannt – doch eigentlich wurde er zum Komponisten geboren. Aufgrund der verblüffend frühen Anzeichen seiner kompositorischen Begabung kann man mit Recht von einem Wunderkind sprechen. Schon im Alter von vier Jahren entschloss er sich, die Laufbahn eines Komponisten einzuschlagen und als er vier oder fünf war, schrieb er einen Kanon (!) zum Geburtstag seiner Mutter. Seine Erfahrungen im Kinderchor der Spezialmusikschule von Miskolc hat er sogleich schöpferisch verarbeitet; sein 1956 entstandenes Werk *Magány* (Einsamkeit) ist ein handwerklich tadellos komponiertes Stück des Zwölfjährigen, das den Einfluss der Chormusik Zoltán Kodálys verrät. Eötvös war erst vierzehn Jahre alt, als er – auf Empfehlung von Kodály – als Student des Faches Komposition an der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest zugelassen wurde.

Der Experimentator und der „Erfinder“

Das starke Interesse des Wunderkindes beschränkte sich keineswegs auf die Musik. Wie viele andere Jungen war auch er von verschiedenen technischen Apparaten, elektrischen Vorrichtungen, Maschinen, Geräten und Stromkreisen fasziniert. Seine Begeisterung für technische Neuerungen, seine Experimentierlust und seine erfinderische Leidenschaft blieben für die kompositorische Laufbahn von Peter Eötvös bis heute kennzeichnend. Sein frühestes Werk, das er auch später gelten ließ – das Klavierstück *Kosmos* (1961) –, wurde durch den Weltraumflug von Jurij Gagarin inspiriert: In diesem Werk wird die Vorstellung des sich ausdehnenden Universums in einen musikalischen Prozess umgesetzt. Das Interesse des

siebzehnjährigen Komponisten für die Naturwissenschaften geht hier mit der Begeisterung für die Musik Béla Bartóks eine Synthese ein.

Seit 1958, also seit seinem vierzehnten Lebensjahr, interessierte sich Eötvös zunächst vor allem für elektronische Musik. So wie er etliche Jahre zuvor elektronische Geräte zerlegt hatte, begann er nun, Töne und Klänge auseinander zu nehmen. *Mese* (Märchen, 1968) oder *Cricket Music* (Grillenmusik, 1970) sind herausragende Ergebnisse dieses „Bastelns“. Als tagebuchähnliche Zusammenfassung seiner Experimente aus der ersten Hälfte der 70er Jahre untersucht Eötvös in seiner *Elektrochronik* durch quasi mikroskopische Vergrößerung die Spannung und die Bewegungspotentiale im Inneren der Klänge. Dasselbe experimentelle kompositorische Vorgehen prägt auch *Intervalles intérieurs*. Nostalgisch bezieht er sich immer wieder auf die Tonbandtechnologie der 50er und 60er Jahre, die auf sein musikalisches Denken eine große Wirkung ausübte. Das Kontrabass-Tremolo am Anfang von *zeroPoints* etwa imitiert

☞ Lieber Péter, mein junger Kampfgefährte, der Du nun 60 Jahre alt geworden bist, sei gegrüßt! Freilich warst Du Kampfgefährte und grundlegender Interpret der wichtigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts – aber auch der Jungen und noch Unbekannten. Dazu hast Du eine Dirigenten-Generation erzogen – junge Leute, die fähig und bereit sind, die Sache der zeitgenössischen Musik weiterzutragen. Nun möchte ich aber den Komponisten Peter Eötvös grüßen und mich bei ihm für die großen Werke seit Atlantis und Drei Schwestern bedanken. Ich wünsche Dir und auch uns selbst, daß Dein Schaffen mit dem gleichen Elan weiter wachsen und gedeihen möge! Dein treuer Freund
der alte Gyuri Kurtág ☞

☞ Peter Eötvös: Seit einem Vierteljahrhundert verdanke ich ihm – nicht als einziger – beispielhaft gestaltete Uraufführungen und Aufführungen der eigenen Musik, und wahr ist doch, daß wir „Dankbaren“ – als ob man dafür danken könnte! – inzwischen längst durch seine eigene Musik beschenkt worden sind. Bei ihr hört das ästhetisch-ideologische Gezeter auf. Harakiri, Chinese Opera, Steine, Tri Sestri haben mich – jedes zu seiner Zeit – elektrisiert und angeregt, weil die darin waltende technische Meisterschaft geprägt ist von ritueller Heiterkeit, in der Schönheit und abgründige Weisheit ihren Platz haben.

Er ist einer der wenigen absolut unabhängigen Geister hierzulande – „einer der wenigen“: weil unabhängig auch von sich selbst. Denn bei aller Strenge und Disziplin, die hinter seiner einzigartigen Klang-Fantasie ebenso wie hinter seiner souveränen Menschlichkeit zu spüren ist: Er und seine Kunst leben vom stets sprung- und abenteuerbereiten Staunen. Der „ältere Bruder“, als den er mich unlängst apostrophierte, ist glücklich über solche Verwandtschaft und schaut ihm weiterhin bewundernd zu. ☞

Helmut Lachenmann

Tonbandgeräusche und ähnelt dem unperfekten Klang alter Musikaufnahmen. Und in *Atlantis* werden zu den fragmentarischen Volksmusikzitatzen Styroporstücke gegeneinander gerieben, um das Knistern alter Phonographen zu simulieren.

Der Ideenreiche

In einem Interview, das Eötvös in den 80er Jahren gegeben hat, sagte er: „Für mich stellt jede neue Komposition eine neue Welt dar. Ihre Aufgabe ist es, Fragen zu formulieren, auf welche die kompositorische Arbeit dann Antworten gibt.“ Verwendet er zum Beispiel einen Text, dringt er bis ins Innerste seiner Sprachmelodie und -rhythmik vor, um daraus den Rohstoff für seine Musik zu gewinnen. Immer wieder findet er neue Methoden, enge Wechselwirkungen zwischen Text und Musik herzustellen, so als

wolle er hier mit enzyklopädischem Anspruch sämtliche Möglichkeiten aufzeigen. Die Originalität von Eötvös' Kompositionen erklärt sich auch aus seiner beruflichen Laufbahn. Stets befindet er sich mit seinem Versuch, die Arbeit des Komponisten im engen Terminkalender des Dirigenten unterzubringen, in einem Wettlauf mit der Zeit. Aufgrund dieses Zeitmangels sind seine Werke frei von jeder Uniformität, man trifft in seinem Schaffen weder auf eine routinemäßige Schreibweise, noch auf wiederkehrende Elemente oder Techniken. Oft hegt er eine Idee jahrelang, bevor er sie zu einem Stück ausarbeitet. Diese gedanklichen „Keime“, die reichlich Material für ein ganzes Stück bereit halten, bilden eine Schicht in seiner Musik, die der strukturellen Analyse oder einer Art narrativem Musikhören in stärkerem Maße zugänglich ist.

Der Schauspieler und der Dramatiker

„Die ganze Welt ist eine Bühne, und alle Frau'n und Männer darin sind nur Spieler.“ Die Kunst von Peter Eötvös ist eine einzigartige Paraphrase auf diese Shakespeare'sche Maxime. Jede seiner Kompositionen ist Schauspiel, jeder Klang und jede Geste darin auch Darsteller. Der Aufführende muss zum Komödianten, Redner oder Tänzer werden, um das Werk auf angemessene Weise zu interpretieren. In seinen instrumentalen Kompositionen gesellen sich zur rein musikalischen Ebene oft Sprechen oder Pantomime. Seine Bühnenwerke weisen eine erstaunlich Vielfalt innerhalb des Genres auf: Er hat ein Hörspiel geschrieben (*Now, Miss!*), eine Clowneske (*Harakiri*), *Drei Madrigalkomödien*, eine Kammeroper (*Radames*), eine „Chinese Opera“ ohne Singstimmen, eine groß besetzte Oper (*Tri Sestri*) und ein Klangtheater (*As I Crossed a Bridge of Dreams*). Es scheint, als suchte Eötvös für jedes neue Werk eine neue Form dramatischen Ausdrucks. Auch seine rein instrumentalen Werke – ohne Handlung, Text und Szenerie – nehmen theatrale oder filmische

Qualitäten an. Eötvös selbst weist darauf hin: „Ich wünsche mir, dass der Zuhörer durch die akustische Wahrnehmung dieselbe Art von Vision erlebt, wie er sie aus dem Theater kennt. Es ist für mich eine wunderbare Vorstellung, dass das Sichtbare zum Hörbaren und umgekehrt das Hörbare zum Sichtbaren wird.“ Eötvös überschreitet ständig „verbotene“ Grenzen, nicht nur zwischen den Gattungen, sondern auch zwischen verschiedenen Kunstsparten. Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass die seiner Musik inhärenten theatralen Qualitäten sich in den letzten Jahren in genuinen Opern materialisierten, die ihm wiederum großes Ansehen brachten.

Die fernöstliche Frau

Diejenigen, die an Seelenwanderung glauben, würden vermutlich der Behauptung zustimmen, Peter Eötvös habe eines seiner früheren Leben im alten Japan oder China verbracht. Mehrere seiner Kompositionen beschwören mit verblüffender Unmittelbarkeit die archaische Kultur des Fernen Ostens. Für sein elektronisches Stück *Cricket Music* z.B. verwendet er eine japanische Aufnahme zirpender Grillen. Allerdings ist das nicht die einzige Verbindung zwischen dem Stück und der japanischen Kultur. Die von der Natur ausgehende, jedoch artifizielle Verfahrensweise – mit anderen Worten das Schaffen einer natürlichen Umgebung, die vom Menschen kontrolliert wird – verleiht diesem Werk den Charakter und die philosophische Dimension japanischer Gärten. Viel direkter werden archaische Traditionen in *Harakiri* reflektiert: Es enthält Reminiszenzen an den Gesang buddhistischer Zeremonien. Grundlage für *Harakiri* ist eine Clowneske des ungarischen Dichters István Bálint, deren triviale ungarischen Sätze ins Japanische übersetzt wurden. Der Text wird auf eine bühhengemäße, rituelle Weise (ohne exakte Tonhöhen, jedoch mit ausgearbeiteter Rhythmik) vorgetragen. Zur Rezitation gesellen sich zwei japanische Flöten

(Shakuhachi). Ähnlich wie in der Textbehandlung unterlagen die zwei Instrumentalstimmen durch die kompositorische Arbeit einem Prozess von Verfremdung und Stilisierung.

Ist es sicher kein Zufall, dass die Uraufführung – und bis heute erfolgreichste Inszenierung – seiner Oper *Tri Sestri* (Premiere am 13. März 1998 in Lyon) mit den Namen japanischer Künstler verbunden ist. Die Regie von Ushio Amagatsu stand ebenso in vollkommenem Einklang mit Eötvös' Vorstellungen, wie der Gedanke, die Rollen der drei Schwestern und der Natascha ähnlich wie in der Tradition des alten japanischen Kabuki- und No-Theaters mit Männerstimmen (Sopranisten und einem Altisten) zu besetzen. Das Spiel mit den Geschlechterrollen beschäftigte Eötvös bereits in seiner Kammeroper *Radames*, in welcher Aida und Radames vom selben Sänger gespielt und gesungen werden. In *As I Crossed a Bridge of Dreams* schafft Eötvös mittels der stilisierten Emotionen Lady Sarashinas, einer japanischen Hofdame aus dem 11. Jahrhundert, ein „Klang-Theater“. Wer wollte demnach bestreiten, dass der Psychokosmos von Peter Eötvös nicht nur Domäne des zielstrebigen abendländischen Komponisten ist, sondern darüber hinaus auch die Seele einer fernöstlichen Frau beherbergt.

Der Dirigent

Noch bevor Eötvös als Komponist berühmt wurde, errang er internationale Anerkennung als

☞ Lieber Peter,
Deine Begabung, Deine Laufbahn und Dein zuletzt von den drei Grazien gesegnetes Schaffen beweisen, daß die Götter Dich sehr lieben. Ihr alter Spruch soll heutzutage ein wenig anders als damals lauten, nämlich: ‚Wen die Götter lieben, der soll sehr lange leben‘.
So soll es sein!
Doch auch bis dahin, schon zu Deinem Sechzigsten, gratuliere ich Dir

Zoli ☞ (Zoltán Peskó)

Dirigent. Mit seinem Namen sind Hunderte von Uraufführungen verbunden, und er betrachtet sich mit Recht als eine Art Testpilot, dem die Aufführung zeitgenössischer Musik viel näher liegt, als Werke des traditionellen Repertoires zu dirigieren. Als Interpret klassischer Musik betrachtet er eine seiner Hauptaufgaben darin, die Originalgestalt der Kompositionen von verknöcherten Aufführungstraditionen zu befreien. Seine Kenntnisse der zeitgenössischen Musik und herausragender Orchester wirkten sich natürlich auch vorteilhaft auf seine kompositorische Tätigkeit aus. Eötvös ist der Überzeugung, dass Komponieren und Dirigieren zwei Seiten desselben Berufs darstellen. Paradoxerweise wird er durch seine Arbeit als Dirigent im Hinblick aufs Komponieren zum Rivalen seiner selbst. Da sein Wissen um das

„Ich begegnete Peter Eötvös als Einundzwanzigjähriger in Szombathely, Ungarn. Damals studierte ich Musikwissenschaft an der Cambridge University, und es gehörte zur Tradition, dass der Leiter des Universitätsorchesters in seinem letzten Studienjahr ein großes und anspruchsvolles Konzertprogramm dirigieren sollte. Ich beschloss, Herzog Blaubarts Burg von Bartók ins Programm zu nehmen. Da sagte mir ein Freund: ‚Wenn du das machen willst, musst du in diesem Sommer nach Szombathely gehen und das Stück mit Peter Eötvös studieren.‘

Der zweiwöchige Kurs in Ungarn mündete in ein Studienjahr in seinem Institut für junge Dirigenten, und daraus wurde eine jahrelange Reise. Was als Beziehung zwischen Schüler und Mentor begann, wurde zu einer Freundschaft zwischen Kollegen. Es ist fast unmöglich, Peter angemessen zu danken für die Zeit und die grenzenlose Energie, die er in eine heranwachsende Dirigentengeneration gesteckt hat. Wir, die wir von seiner Saat profitiert haben, danken ihm, indem wir weiter wachsen und die Früchte seiner Arbeit ernten – in der Hoffnung, sie irgendwann einmal im gleichen großzügigen, geduldigen und leidenschaftlichen Geist weitergeben zu können, in dem wir sie empfangen haben und noch immer empfangen.“

Kwamé Ryan

orchestrale Potential seine Fähigkeiten, dieses auch auszuschöpfen weit überstieg, empfand er nicht vor Mitte der 80er Jahre die Inspiration zur Komposition von Orchesterwerken. Die Reihe von Orchesterwerken aus den 90er Jahren zeugt davon, dass seine schöpferische Kraft und sein handwerkliches Können einen Zustand des Gleichgewichts erreicht haben. Wenige seiner Zeitgenossen haben im Umgang mit dem Orchester eine solche Meisterschaft erlangt wie Eötvös. Selbst eine große Gruppe von Musikern vermag unter seiner Leitung einen intimen Klang hervorzubringen. Er behandelt ein Sinfonieorchester wie ein Kammerensemble und erwartet von allen Mitgliedern die Verantwortlichkeit und Sensibilität eines Kammermusikers. Seine Komposition *Steine* (1990) entstand mit der Absicht, den Musikern zum Erreichen einer höheren Ebene der Kommunikation und der Kooperation zu verhelfen.

Der Improvisator

„Ich muss gestehen, dass ich niemals ohne Partitur dirigiere, denn ohne die Noten anzusehen würde ich sicherlich beginnen zu improvisieren; und das Orchester würde mich anstarren und sich wundern was passiert.“
Abendländische Komponisten haben in den letzten nahezu tausend Jahren Musikgeschichte meist eine sorgfältig strukturierende Kompositionsweise und schriftliche Fixierung bevorzugt. Eötvös jedoch fühlt sich nostalgisch angezogen von einer natürlicheren Form des Musizierens: der Improvisation. In gewisser Hinsicht ist auch seine *Elektrochronik* eine Art Improvisation. In der 1971 entstandenen ersten Version seiner *Music for New York* transformierte Eötvös seine Improvisation auf den ungarischen Volksmusikinstrumenten Zither und Drehleier auf einen Synthesizer. Dreißig Jahre später fügten dann zwei hervorragende ungarische Jazzmusiker, László und András Dés, dem

Stück weitere Improvisationen hinzu. Der Solo-Schlagzeugpart in seinem Werk *Triangel* erfordert die Kreativität eines Jazzmusikers, und in einem seiner jüngsten Werke – *Paris-Dakar* (2000) – bedient er sich sogar einer Jazzband.

Der archaische Mensch

Die obigen Porträtskizzen weisen alle in dieselbe Richtung. Eötvös scheint die Grenzen zwischen verschiedenen Gattungen und Künsten mit dem Ziel zu überschreiten, die ursprüngliche Einheit der Künste für sich selbst wieder herzustellen und deshalb ist er auch nicht fähig, in seinem Dasein das Interpreten-Ich vom Schöpfer-Ich zu trennen. Die theatralischen Elemente seiner Werke zielen nicht darauf ab, den Zuhörer zu überraschen oder zu unterhalten, sondern sie sind Überreste eines archaischen Kultes. Seine Kompositionen erlauben es dem Zuhörer nicht, lediglich „exterritorialer Beobachter“ zu bleiben, sondern beziehen sie als Teilnehmer eines Initiationsritus' ins Spiel mit ein, das sich letztlich als Ernst erweist. Werke, die den Geist fernöstlich-antiker Kulturen evozieren oder die Geheimnisse der weiblichen Seele erforschen, veranschaulichen seine Suche nach dem Urzustand des sagenhaften Atlantis. Dies legt nahe, dass Eötvös sich etwas von der Universalität des Goldenen Zeitalters der Künste bewahrt hat. Sein Schaffen ist trotz der Vielfalt von ihm verwendeter Kompositionstechniken und Gattungen bemerkenswert kohärent. Und so ist es ihm möglich, Neufassungen von Werken zu schaffen, die er bereits vor Jahrzehnten komponiert hat. In dem er alten Ideen aufs Neue Gestalt verleiht, schafft er „Zeitbrücken“, die dreißig bis vierzig Jahre überspannen können. Dies ist vielleicht der Grund für die Unmittelbarkeit und Ausdruckskraft seiner Werke.

„Ein paar tausend gemeinsame Proben, hunderte gemeinsame Konzerte in nahezu allen Ländern der Erde, mehr als 10 Jahre Zusammenarbeit im Studio für Elektronische Musik des WDR Köln, zahllose Treffen bei mir, bei ihm, gemeinsames Leid und geteilte Freude, die tiefe Freundschaft seit 37 Jahren mit diesem einmaligen Kameraden und Musiker: GOTT sei Dank, dass er lebt und weiterarbeiten kann. Ich bin ihm sehr dankbar für unser gemeinsames Leben.“

Karlheinz Stockhausen



Tri Sestri / Drei Schwestern. Production Lyon 1998.



QUI EST PETER EÖTVÖS?

Rachel Beckles Willson

Nul ne le vit débarquer dans la nuit unanime, nul ne vit le canot de bambou s'enfoncer dans la fange sacrée, mais, quelques jours plus tard, nul n'ignorait que l'homme taciturne venait du Sud et qu'il avait pour patrie un des villages infinis qui sont en amont, sur le flanc violent de la montagne, où la langue zende n'est pas contaminée par le grec et où la lèpre est rare.

Jorge Luis Borges : « Les Ruines circulaires »

En janvier 2003, l'«Institut des Mots» décida d'organiser en 2004 une conférence pour fêter le soixantième anniversaire de Peter Eötvös. Le comité organisateur comprenait le professeur Papp, un prêtre hongrois devenu musicologue; Mme Mann, docteur en ethnomusicologie quelque peu obsédée par les rituels théâtraux japonais, et Mme Holz hacker, une universitaire Allemande passionnée par les films de Kurosawa. Mais la perpétuelle tension entre l'«Institut des Mots» et la «Campagne pour la liberté des musiciens» était alors dans une phrase combative. Et lorsque le comité organisateur tint sa première réunion, des manifestants des Musiciens firent retentir une cacophonie de trompettes et cymbales aux portes de l'Institut.

S'efforçant de se faire entendre par-dessus le vacarme, le professeur Papp esquaissa son projet pour la conférence. L'œuvre du compositeur serait examinée chronologiquement, dit-il, en commençant par son succès précoce – il composait dès l'âge de douze ans et étudiait à quatorze ans à l'Académie Liszt de Budapest – et en explorant sa diversification, à partir de ses premières œuvres vocales jusqu'aux œuvres de musique de chambre et orchestrales ultérieures. Ses remarques initiales furent interrompues par Mme Mann, qui disait que Eötvös avait toujours été un interprète dans l'âme. Les leçons de piano, de violon, de percussion et de flûte avaient fait émerger ses talents; puis, à partir de

l'âge d'une vingtaine d'années, il joua de plusieurs instruments dans l'ensemble de Stockhausen, dont une cithare électronique. Mais Mme Mann fut interrompue par Mme Holz hacker, qui affirmait qu'Eötvös était un homme de cinéma et de théâtre. Alors qu'il était encore étudiant, il écrivait des musiques de film et des musiques de scène, dit-elle. Il composa

“ La première fois que j'ai rencontré Peter Eötvös, c'était en 1988, mais je connaissais déjà son travail de chef d'orchestre, notamment par les importantes responsabilités qu'il avait auprès de l'Ensemble Intercontemporain.

Nous nous sommes rencontrés à l'occasion de la création à Vienne de Wien Modern, le nouveau cycle qui présentait en un projet unique différents aspects de l'art contemporain, musique, peinture, littérature, cinéma.

Pour ma saison d'ouverture j'avais programmé des compositions de Boulez, Nono, Ligeti et Kurtág, et c'est en accord avec György Kurtág que j'ai proposé à Peter Eötvös de diriger la première exécution viennoise de ...quasi una fantasia... pour piano et instruments. Le pianiste était Zoltán Kocsis, dédicataire avec Peter Eötvös de la composition de Kurtág.

Je me rappelle encore l'émotion de cette exécution: la capacité d'Eötvös à associer rigueur extrême et fantaisie, en soulignant la signification de chaque son, de chaque pause. L'esprit poétique hongrois associé au génie de Kurtág, d'Eötvös et de Kocsis avait créé un miracle.

Depuis lors j'ai toujours suivi l'évolution du parcours musical de Peter Eötvös, à la fois chef d'orchestre qui compose et compositeur qui dirige. L'un des rares capables d'exceller dans les deux activités. Trois Soeurs, l'œuvre dans laquelle il a révélé toute l'étendue et l'originalité de son sens dramatique, est un des chefs-d'œuvre du théâtre contemporain et j'espère qu'elle sera bientôt connue en Italie aussi.

A Peter, pour ses soixante ans, avec toute mon affection. “

Claudio Abbado

la musique de quelque cent cinquante films, à partir de l'âge de seize ans, et écrivit ensuite des opéras ! Comment les autres pouvaient-ils s'être mépris à ce point à son sujet ?

La première réunion du comité se termina sans que la structure soit mise en place; mais on décida néanmoins d'un commun accord de lancer un appel à contributions et de subordonner le programme de la conférence à la nature des propositions soumises. Le comité convint de se réunir de nouveau une fois qu'il aurait reçu les propositions.

Lorsque la seconde réunion eut lieu, la «Campagne pour la liberté des musiciens» avait entouré l'Institut, renforçant sa protestation grâce à l'amplification électronique. En criant pour se faire entendre, le professeur Papp proposa d'ouvrir la conférence avec une communication sur *Psychokosmos* d'Eötvös. *Psychokosmos* était la réflexion d'Eötvös sur son passé musical, expliqua-t-il. Le cymbalum, les figures idiomatiques et la dense stratification engendrent une toile labyrinthique et

☞ *Ce qui frappe surtout chez Peter Eötvös, quand on le voit diriger, c'est la beauté et la souplesse de son geste: en même temps ductile et précis, gracieux et extrêmement efficace.*

Cela vient certainement de sa musicalité intérieure, de sa compréhension intelligente des textes qu'il interprète, mais aussi du lyrisme et de la sensibilité avec lesquels il les approche: c'est la transparence sensible de son regard intérieur sur les partitions qui, en s'extériorisant à travers ses mains et ses yeux vers l'orchestre, devient ce geste sensible et transparent, cette sonorité en même temps si lyrique et si lucide.

C'est sans doute sa façon naturelle de transmettre l'équilibre entre ces deux dimensions – la sensibilité intelligente ou l'intelligence sensible – qui constitue l'intérêt, la richesse et l'efficacité de son enseignement. ☞

Pedro Amaral

☞ *Selon moi, Trois Soeurs de Peter Eötvös a été l'une des plus marquantes créations lyriques de la fin du XXe siècle. Je préfère la version initiale créée à Lyon, avec trois contre-ténors pour les rôles féminins. Dans cet opéra pleinement théâtral et musical, regorgeant d'idées originales, me plaît particulièrement l'idée d'utiliser deux orchestres, l'un dans la fosse et l'autre, à peine devinable, en fond de scène: l'effet sonore est somptueux. La pièce si russe de Tchekhov se combine avec le langage musical très personnel d'Eötvös et la réalisation scénique imprégnée d'atmosphère théâtrale japonaise d'Amagatsu: ce mélange a priori hétérogène est un miracle de cohérence.* ☞

Iván Fischer

profondément gratifiante à laquelle on peut revenir sans fin, en découvrant toujours quelque chose de nouveau sur Eötvös. Mme Mann était désormais prête à reconnaître que certains aspects de la conférence reflétaient les travaux compositionnels d'Eötvös. Mais elle avait le sentiment qu'un compte-rendu de ses activités de chef formerait une meilleure séance introductive – non seulement sa résidence à la BBC et ses apparitions à Glyndebourne, mais également les créations mondiales d'œuvres majeures de Stockhausen qu'il avait dirigées lorsqu'il avait trente ou quarante ans – et même le concert inaugural à l'IRCAM en 1978. Celles-ci montreraient le genre d'influences qui sous-tendent ses compositions. Mme Holzhacker pensait que la présence d'Eötvös aux productions théâtrales d'avant-garde et au sein de la direction du Théâtre de la comédie de Budapest alors qu'il était étudiant sema les germes de son œuvre future, en particulier de ses grands opéras, notamment *Trois Sœurs* et *Le Balcon*.

Il y avait un tel vacarme dehors que l'«Institut des Mots» décida de ne pas se quereller davantage, mais de répartir la conférence en trois thèmes : composition, interprétation et théâtre.

On buta pourtant sur de nouveaux obstacles. Cette fois, le problème était que plusieurs d'entre eux avaient besoin de certaines des communications proposées. La première de celles-ci se concentrait sur *Steine* de 1985-1990. Mme Mann avait le sentiment que *Steine* était directement le produit des expériences de chef d'Eötvös, en ce que l'œuvre exigeait que les interprètes assument un rôle actif non conventionnel dans la musique. Mme Holzhacker pensait en revanche qu'elle était du théâtre latent et qu'elle appartenait donc à sa catégorie. Le litige suivant jaillit à propos de *Korrespondenz* et de *Snatches of a Conversation*. Pour Mme Holzhacker, c'étaient de nouveaux exemples de théâtre latent. Les interprètes déclament les rythmes parlés de lettres de Mozart à son père dans *Korrespondenz*, et un orateur parle à voix basse dans *Snatches*. Mais le professeur Papp les réclamait, précisément parce que les mots, dans ces œuvres, n'étaient pas utilisés pour leur sens, mais pour leurs qualités musicales. Ils sont transformés en musique. Il voulait *Trois Sœurs* pour la même raison, ce que Mme Holzhacker considéra comme une provocation directe. Comment, tonna-t-elle, pouvez-vous concevoir *Trois Sœurs* sans sa base théâtrale? Mme Mann intervint en expliquant que l'œuvre appartenait de toute manière à sa catégorie interprétative, puisqu'elle utilise deux chefs – et qu'Eötvös est toujours l'un d'eux. Le comité ajourna ses réflexions, et s'échappa de l'«Institut des Mots» par le passage souterrain.

Lorsque la troisième réunion du comité eut lieu, la «Campagne pour la liberté des musiciens» utilisa un trombone amplifié pour scander son manifeste, «Music not Words», au dehors. Les trois universitaires avaient alors repensé leurs propositions antérieures. Le professeur Papp suggéra de structurer la conférence autour des influences nationales. L'aspect hongrois pouvait

☞ *Lorsque Kent Nagano et moi avons demandé à Peter Eötvös de composer un opéra pour l'Opéra de Lyon, sa première réaction fut positive, mais il nous demanda tout d'abord de diriger Don Giovanni et le deuxième acte de Parsifal.*

Le premier étonnement passé nous comprîmes qu'il s'agissait pour Peter de disséquer en pratique l'écriture vocale et instrumentale de Mozart et Wagner et c'est avec bonheur que nous avons sous sa direction apprécié sa lecture très personnelle de ces deux œuvres.

La suite de l'aventure fut passionnante. Peter choisit le texte des Trois soeurs, imagina les trois séquences, décida du partage des deux orchestres, choisit Ushio Amagatsu pour la mise en scène et nous surprit à nouveau en décidant de confier les rôles féminins à des contre-ténors.

L'élaboration de ce projet fut un enchantement (deux ans d'auditions et une centaine de chanteurs écoutés). Au fil des répétitions nous comprîmes qu'un chef-d'œuvre était en train de naître. Le verdict tomba dès la première qui fut triomphale.

C'est avec le même enthousiasme que nous préparons la création de son prochain opéra (Angels in America) qui est prévue pour novembre 2004 au Théâtre du Châtelet.

Merci Peter pour ces moments si rares dans ce métier. ☞

Jean-Pierre Brossmann

ainsi comprendre les œuvres de jeunesse; les influences orientales pouvaient être illustrées par *Chinese Opera* et l'influence russe par *Trois Sœurs*. Mme Holzhacker objecta : pour commencer, dit-elle, il y a autant d'influences japonaises que d'influences russes dans *Trois Sœurs*; et l'on ne peut guère prétendre que les œuvres d'Eötvös soient «hongroises». Mme Holzhacker préconisa une division en genres : on pourrait avoir une journée instrumentale et une journée consacrée à l'opéra. Mme Mann déclara qu'il y aurait des problèmes avec des œuvres comme *As I Crossed a Bridge of Dreams* : Est-ce un opéra ? Non. Est-ce une œuvre purement instrumentale? Non. Mme Mann proposa une division entre œuvres définies par leurs instruments acoustiques et œuvres

mettant l'accent sur l'élément électro-acoustique. C'était une idée neuve pour les universitaires, et on commença à mettre sur pied une communication collective pour ouvrir la conférence, centrée sur la musique acoustique et électro-acoustique dans *Le Balcon*. Le professeur Papp devait parler de l'emploi de claviers électroniques représentant les pouvoirs en dehors du bordel. Mme Mann prévoyait de parler de l'utilisation d'instruments acoustiques à l'intérieur, où les personnages réalisent leurs désirs secrets. Mme Holzhacker aborda le changement dans les réalités lorsque les personnages à l'intérieur sortent du bordel et assument le pouvoir. À ce moment-là, toutefois, les portes de l'Institut s'ouvrirent brusquement et toute la «Campagne pour la liberté des musiciens» entra précipitamment. Les trompettistes qui étaient à sa tête ligotèrent le professeur Papp et Meses Mann et Holzhacker avec des cordes de contrebasse et les jetèrent dans la rue. Mme Rendor et M. Bandita, trombonistes, et M. No, timbalier, s'assirent autour de la table de réunion. M. No proposa qu'ils ne perdent pas



de temps pour détruire les documents sur la conférence envisagée et prévoir un festival à la place. Il suggéra le *Psalme 151* pour inaugurer la manifestation, car il «parlait», rituellement, sans utiliser de mots. Mme Bandita préféra débiter avec *Drei Madrigalkomödien*, parce qu'il y avait un jeu de mots. M. No eut ensuite le sentiment que *Triangel* était encore un meilleur début, car l'absence de chef était le symbole de la démocratie que représentait la «Campagne pour la liberté des musiciens». Mme Bandita était sur le point de répliquer, en expliquant que *Brass – The Metal Space* était une expression bien meilleure de leurs idéaux, lorsque Mme Rendor intervint. Elle souligna que de telles disputes avaient hanté les projets de l'«Institut des mots», et que les Musiciens devaient s'inquiéter moins de l'ordre des manifestations. La chose la plus importante, dit-elle, était d'établir une idée pour le tout. Son idée, reconnut-elle, était un mot – et donc quelque peu en désaccord avec leur manifeste –, mais ce serait le seul mot utilisé pour son sens pendant tout le festival. Composé des mots grecs *kalos* (signifiant «beau») et *eidos* (signifiant «forme»), le mot qu'elle proposa était kaléidoscope. Le kaléidoscope, dit-elle, était un groupe de couleurs vives en constant changement. Les Musiciens furent ravis. Il représentait la multiplicité de l'œuvre d'Eötvös. Ils ajournèrent leur réunion pour mettre au point individuellement les détails. Ils devaient se rencontrer une semaine plus tard...

Il marcha sur les lambeaux de feu. Ceux-ci ne mordirent pas sa chair, ils le caressèrent et l'inondèrent sans chaleur et sans combustion. Avec soulagement, avec humiliation, avec terreur, il comprit qu'il était lui aussi une apparence, qu'un autre était en train de le rêver.

Jorge Luis Borges : « Les Ruines circulaires »

Tri Sestri / Trois Soeurs. Production Düsseldorf 1999.

LES VISAGES DE PETER EÖTVÖS

Zoltán Farkas

L'enfant prodige

Si le monde a d'abord connu Peter Eötvös en tant que chef d'orchestre, il n'en est pas moins avant tout un compositeur né. Les manifestations extraordinairement précoces de son talent permettent d'affirmer qu'il fait partie des enfants prodiges. A l'âge de quatre ans, il décide de devenir compositeur; à quatre ou cinq, il compose un canon (!) pour l'anniversaire de sa mère. Il fait aussitôt fructifier dans son travail créateur les expériences acquises dans le chœur de l'école de musique de Miskolc. Sa pièce *Magány* (Solitude) composée en 1956, à l'âge de 12 ans, sous l'influence de la musique de chœur de Kodály, est au département de composition de l'Académie de Musique de Budapest, sur la proposition de Zoltán Kodály.

L'expérimentateur et l'inventeur

L'attention intense de l'enfant prodige ne se limite point à la musique. Comme tant de jeunes garçons, il est lui aussi fasciné par les différentes installations techniques, par les engins électriques, les machines et les circuits. Cet enthousiasme pour les découvertes techniques, l'envie de l'expérimentation et la passion de l'inventeur seront les traits caractéristiques inhérents d'Eötvös le compositeur. Sa première œuvre toujours assumée, *Kosmos* (1961), une pièce pour piano, est inspirée par le voyage de Gagarine dans l'espace; c'est l'idée de l'élargissement de l'univers qui s'y métamorphose en processus musical. Dans cette pièce composée à 17 ans, Eötvös réalise la synthèse entre son goût pour les sciences naturelles et son admiration pour la musique de Bartók. Depuis 1958, l'année de ses 14 ans, Eötvös s'intéresse tout particulièrement à la musique électronique. Tout comme il aimait à démonter des équipements électroniques quelques années

auparavant, il se met alors à «désassembler» les sons et les consonances. *Mese* (Conte, 1968) et *Cricket Music* (1970) sont les aboutissements formidables de ce «bricolage». Dans *Elektrochronik*, résumé-journal de ses expérimentations de la première moitié des années 1970, Eötvös examine en agrandissement microscopique les tensions et les formes de mouvements qui se déroulent à l'intérieur des intervalles des sons. Cette même expérience sera élaborée dans sa composition *Intervalles intérieurs*. Eötvös pense avec nostalgie aux équipements d'enregistrement sonore des années 1950 et 1960 qui avaient exercé une très grande influence sur sa réflexion musicale. C'est la sonorité imparfaite des vieux enregistrements qu'on discerne au début de *zeroPoints* dans le trémolo de la contrebasse imitant le grésillement de la bande magnétique, ou encore à travers le chuintement qui accompagne les citations fragmentaires de musique populaire dans *Atlantis*.

“ Cher Peter, mon jeune compagnon de combat, qui as maintenant 60 ans, je te salue.

Bien sûr, tu as été le compagnon de lutte et l'interprète fondamental des plus importants compositeurs du XXème siècle – mais aussi des jeunes et de ceux qui n'étaient pas encore connus. De surcroît, tu as élevé toute une génération de chefs d'orchestre – des jeunes qui sont capables de faire avancer la cause de la musique contemporaine.

Et maintenant laisse-moi saluer Peter Eötvös le compositeur et le remercié des grandes œuvres de ces dernières années de création depuis *Atlantis* et *Trois Soeurs*.

Je te souhaite à toi et à nous-mêmes que ton œuvre continue à grandir et à s'amplifier avec le même élan.

Ton ami fidèle

vieux Gyuri Kurtág “

☞ Peter Eötvös : Depuis un quart de siècle, je lui dois – et pas seulement moi – des créations et des représentations exemplaires de ses propres œuvres et il est bien vrai que nous, ses «obligés» – comme si l'on pouvait pour cela le remercier! – avons été comblés depuis longtemps par sa musique. Avec lui s'arrêtent les cris esthético-idéologiques. Harakiri, Chinese Opera, Steine, Trois Sœurs m'ont, en leur temps, électrisé et inspiré parce que la maîtrise technique qui y règne est empreinte d'une sérénité rituelle dans laquelle beauté et sagesse insondable ont leur place.

Il est l'un des rares esprits absolument indépendants dans ce pays – «L'un des rares» : parce qu'indépendant aussi de lui-même. Car malgré toute la rigueur et la discipline perceptibles derrière son imagination sonore unique de même que derrière son humanité souveraine : lui et son art vivent d'un étonnement toujours prêt à l'aventure. Le «grand frère», ainsi qu'il m'a apostrophé récemment, est heureux d'une telle parenté et continue à le regarder avec admiration. ☞

Helmut Lachenmann

Le brasseur d'idées

Dans une interview accordée au milieu des années 1980, Eötvös affirme: «Pour moi, chaque nouvelle composition est un nouvel univers. Elle a pour devoir de poser des questions auxquelles le travail de composition donnera les réponses.» Ainsi, lorsqu'il travaille avec un texte, Eötvös pénètre jusqu'au tréfonds de la mélodie et du rythme de la langue pour en extraire la matière première de sa musique. En explorant l'impact réciproque nouant étroitement texte et musique, il choisit aussi à chaque fois une nouvelle méthode, comme s'il voulait faire l'inventaire de toutes les possibilités dans un dessein encyclopédique. L'originalité des compositions d'Eötvös peut s'expliquer par les particularités de sa carrière. En effet, il ne cesse de courir contre la montre pour prendre enfin le temps de composer ses propres œuvres en plus de son travail de chef d'orchestre. Il n'a tout simplement pas le temps de se répéter; les éléments

routiniers, les techniques et les écritures récurrentes d'une pièce à l'autre sont absents de son œuvre. Souvent il porte une idée au fond de lui-même pendant plusieurs années avant de pouvoir se mettre enfin à le développer. Ces «germes de pensées» dont l'élaboration fournit d'abondantes munitions pour toute une nouvelle œuvre délectable, appartiennent à une strate de la musique d'Eötvös qui est facile à verbaliser.

L'acteur et le dramaturge

«Le monde est un théâtre et les hommes et les femmes y sont des acteurs». L'art de Peter Eötvös propose une paraphrase singulière de la trouvaille shakespearienne. Toutes ses compositions sont des mises en scène; les sons et les gestes y sont des acteurs. Dans l'intérêt de la représentation, le musicien doit souvent se métamorphoser en comédien, en orateur ou en danseur, et au jeu instrumental s'associent quelquefois la parole ou la pantomime. La diversité des genres de ses œuvres destinées pour la scène est proprement confondante : jeu de sons («Now, Miss!"), bouffonnerie (*Harakiri*), *Drei Madrigalkomödien*, opéra de chambre (*Radames*), «Chinese Opera» sans chant, un véritable opéra (*Tri Sestri / Trois sœurs*), «théâtre de sons» (*As I Crossed a Bridge of Dreams*). C'est comme si dans chaque nouvelle œuvre, il cherchait une nouvelle forme de l'expression dramatique. Même ses compositions «purement» instrumentales, sans action, sans texte et sans spectacle, ressemblent à des films ou à des pièces de théâtre. Il l'avoue d'ailleurs volontiers : «je voudrais que la réception de l'expérience acoustique éveille chez l'auditeur la vision qu'il aurait au théâtre. Je pense que transformer le visible en audible et l'audible en visible est une idée merveilleuse.» Eötvös franchit sans arrêt des frontières «interdites»; non seulement entre les genres mais aussi entre les différents arts. Mais ce n'est sans doute pas un hasard si depuis quelques années, ce caractère théâtral

latent, présent dans son œuvre depuis les débuts, prend corps dans de vrais opéras; ni que ces œuvres lui ont apporté ses plus grands succès à ce jour.

La femme extrême-orientale

Les adeptes de la réincarnation seraient certainement d'accord avec l'hypothèse que Peter Eötvös avait dû passer l'une de ces précédentes vies au Japon ou dans la Chine anciens. Plusieurs de ses compositions évoquent en effet avec une familiarité étonnante la culture archaïque de l'Extrême-Orient. Dans sa pièce électronique *Cricket Music*, le chant de la cigale a été repris d'un disque enregistré au Japon (!), mais la provenance de ce chant n'y constitue pas l'unique lien avec la culture japonaise. Une démarche artificielle mais à laquelle la nature sert de point de départ – autrement dit, la création d'une nature «organisée» et contrôlée par l'homme – confère à cette œuvre la philosophie et le rayonnement spirituel émanant des jardins japonais. *Harakiri*, composé en 1973, fait encore plus directement allusion à la tradition ancestrale en s'apparentant à la musique et au maniement de la parole des cérémonies bouddhistes. Le texte qui sert de base à cette œuvre est une «bouffonnerie» écrite par le poète hongrois István Bálint, dont les phrases triviales surgissent dans la composition en traduction

☞ Cher Peter,
Ton talent, ta carrière, ton œuvre (bénie récemment par les trois Grâces) : tout cela prouve que les dieux t'aiment beaucoup. Le mot antique qui les concerne sonne autrement aujourd'hui: «A celui que les Dieux aiment, ils donnent une très longue vie.»

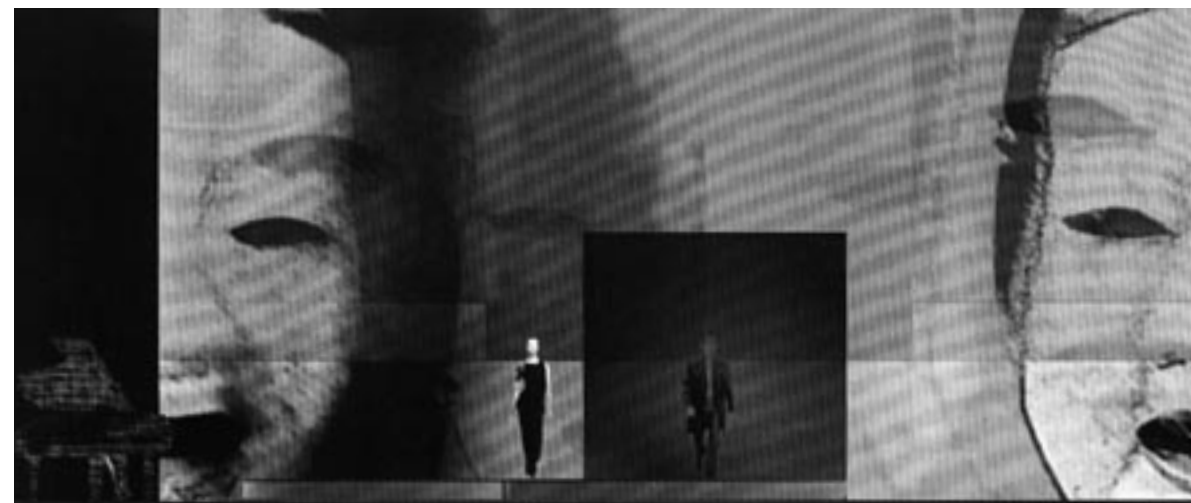
Ainsi soit-il!

Bien sûr, en attendant, je te félicite aussi à l'occasion de ton soixantième anniversaire...

Zoli ☞ (Zoltán Peskó)

japonaise. Ce texte est porté par une récitation théâtrale ou plutôt cultuelle, où la hauteur des sons n'est pas spécifiée mais la rythmique est très élaborée. Deux flûtes japonaises (*shakuhachi*) s'associent à la récitation. Au cours de l'élaboration de la composition, les parties des deux instruments ont été soumis au même processus d'aliénation et de stylisation que le texte.

Est-ce un hasard si la création lyonnaise des *Tri Sestri* (Trois sœurs) – et sa mise en scène la plus réussie à ce jour – est liée aux noms de trois artistes japonais ? La direction artistique d'Ushio Amagatsu était en parfaite harmonie avec les intentions d'Eötvös, tout comme l'idée de faire jouer les rôles des trois sœurs et de Natacha par des chanteurs hommes (soprano et alto), conformément aux traditions des genres théâtraux japonais, le kabuki et le nô. Ce jeu



As I Crossed a Bridge of Dreams. Production Donaueschingen 1999. Stage design: Lawrence Wallen.

avec les rôles des sexes avait déjà préoccupé le compositeur dans son opéra de chambre, *Radames*. Dans *As I Crossed a Bridge of Dreams*, ce sont les frémissements de l'âme de Lady Sarashina, une dame de la cour impériale japonaise d'il y a mille ans que le compositeur entreprend à styliser sous forme d'un «théâtre des sons». Après tout cela, qui pourrait encore nier que dans le cosmos du psychisme de Peter Eötvös, cohabitent l'âme d'un compositeur occidental terriblement lucide et celle d'une lointaine dame extrême-orientale ?

Le chef d'orchestre

Eötvös le chef d'orchestre a accédé à la renommée internationale avant Eötvös le compositeur. Des centaines de créations sont liées à son nom et c'est à juste titre qu'il se considère comme un «pilote d'essai» de la musique moderne. Il se

☞ J'ai rencontré Peter Eötvös quand j'avais vingt et un ans à Szombathely, en Hongrie. À l'époque, j'étudiais la musicologie à Cambridge University, et la tradition voulait que le chef de l'Orchestre de l'université dirige un vaste et impressionnant concert dans sa dernière année. J'avais décidé de mettre Le Château de Barbe-Bleue à mon programme, et un ami m'a dits: «Si tu veux diriger cette œuvre, tu devrais aller à Szombathely cet été pour l'étudier avec Peter Eötvös.»

Deux semaines de stage en Hongrie se transformèrent en un an à son institut pour jeunes chefs d'orchestre, lequel se transforma à son tour en un voyage de plusieurs années. Ce qui débuta comme une relation mentor-élève devint une amitié entre collègues. Il est presque impossible de remercier comme il convient Peter pour le temps et l'énergie sans limites qu'il a investis dans une nouvelle génération de chefs. Nous qui avons bénéficié des graines que Peter a semées, nous le remercions en continuant de croître, en moissonnant le fruit de son travail avec nous et, espérons-nous, en le transmettant à l'avenir dans le même esprit généreux, patient et compatissant où nous l'avons reçu et continuons de le recevoir. ☞

Kwamé Ryan

charge toujours de bien meilleure grâce de la première interprétation d'une œuvre nouvelle que de la direction d'une pièce de répertoire mille fois jouée. De même il considère qu'en interprétant une œuvre ancienne, son principal devoir est de nettoyer la composition de toutes les habitudes entassées au cours des décennies et de lui rendre ses couleurs originelles.

Bien entendu, le contact permanent avec les œuvres les plus illustres et les plus originales de la musique contemporaine ont exercé une influence bénéfique sur son propre travail de compositeur, ainsi que ses expériences acquises à la tête d'excellents orchestres. Pour Eötvös, la composition et la direction sont les deux aspects du même métier. Paradoxalement toutefois, son activité de chef d'orchestre devient une rivale pour son œuvre de compositeur car elle dérobe beaucoup de temps au travail créateur. Ses expériences de chef d'orchestre n'avaient pas d'abord incité Eötvös à créer ses propres œuvres. Jusqu'à la fin des années 1980, il ne composait pas pour orchestre, car ses connaissances sur ce médium dépassaient de loin le niveau qu'il savait alors atteindre dans une pièce de sa propre invention. L'extraordinaire succession de ses œuvres de musique orchestrale depuis les années '90 prouve que la force créatrice et le savoir-faire sont maintenant parvenus à l'équilibre. Aujourd'hui, il n'y a guère de compositeur contemporain qui en sache davantage sur l'orchestre. L'immense appareil se conduit sous ses mains comme un instrument intime. Il mène les grands orchestres comme des petites formations de chambre, et demande aux instrumentistes d'avoir la responsabilité et la sensibilité d'un musicien de chambre. Sa composition intitulée *Steine* (1990) a été expressément écrite à dessein d'enseigner aux musiciens un plus haut degré d'attention réciproque et une plus grande capacité de créer des liens.

L'improvisateur

«J'avoue que je ne dirige jamais sans partition, car si je ne la regardais pas, je me mettrais à improviser devant l'orchestre sidéré.» Depuis mille ans, la principale tendance de la composition européenne privilégie l'œuvre maintes fois repensée, fixée par écrit et la construction soigneuse. Or Eötvös éprouve une attirance nostalgique pour le mode d'existence véritable de la musique naturelle: l'improvisation. Dans un certain sens, son œuvre *Elektrochronik* relève aussi de l'improvisation. Dans la première version de *Music for New York* (1971), Eötvös transforme par l'intermédiaire du synthétiseur une musique improvisée sur des instruments populaires hongrois, la cithare et la vielle. Trente ans plus tard, deux excellents musiciens de jazz hongrois, László et András Dés ajoutent des improvisations supplémentaires à l'œuvre enregistrée antérieurement. De même, au percussionniste soliste de sa composition *Triangel*, Eötvös réclame la créativité d'un musicien de jazz; dans une de ses œuvres récentes (*Paris-Dakar*, 2000), il compte sur la contribution d'un jazz-band.

L'homme archaïque

Les fragments de portraits évoqués pointent tous dans une même direction. Eötvös semble vouloir transgresser sans cesse les frontières «interdites» entre les genres, voire les arts, parce qu'il aimerait restituer en lui-même la grande unité initiale de l'art. C'est aussi pourquoi il est incapable de séparer l'interprète du créateur. Les aspects théâtraux de ses œuvres ne servent pas à épater superficiellement le public: ils conservent des éléments archaïques. Ces compositions n'offrent pas à l'auditeur la confortable possibilité de rester en dehors, mais l'incluent dans le jeu comme le participant d'un rite d'initiation; et ce jeu est sanglant. Dans ses compositions rayonnant de l'esprit de cultures orientales primitives ou sondant les mystères

☞ Quelques milliers de répétitions ensemble, des centaines de concerts ensemble dans presque tous les pays du monde, plus de 10 ans de travail en commun dans le Studio de Musique Electronique de la WDR de Cologne, des rencontres innombrables chez moi, chez lui, peines et joies partagées, la profonde amitié depuis 37 ans avec ce camarade et musicien unique: DIEU merci, il vit et travaille toujours. Je lui suis très reconnaissant pour notre vie commune. ☞

Karlheinz Stockhausen

de l'âme féminine, Eötvös part à la recherche de l'existence ancestrale d'Atlantide. Tout cela prouve que la personnalité d'Eötvös a gardé quelque chose de l'universalité de l'âge d'or de l'art. Cela peut expliquer que, malgré la diversité déconcertante des techniques et des genres, l'œuvre d'Eötvös paraît étonnamment cohérente et organique. C'est aussi la raison pour laquelle il est capable de revenir à une pièce conçue des décennies auparavant et continuer là où il l'avait interrompue. La reformulation des idées anciennes – ou plus exactement, toujours présentes – édifie des «ponts temporels» dans l'œuvre, pouvant enjambrer jusqu'à trente ou quarante années. N'est-ce pas à cause de ces traits «archaïques» que nous ressentons l'œuvre de Peter Eötvös comme particulièrement vigoureuse et actuelle ?



Tri Sestri / Trois Soeurs. Production Düsseldorf 1999.

EÖTVÖS PÉTER NYOMÁBAN?

Rachel Beckles Willson

Senki sem látta, hogy partra száll a sötét éjszakában, senki sem látta a szent mocsárban elmerülő bambuszcsónakot, néhány nap múlva azonban már mindenki tudta: a hallgatag férfi délről jött a folyón lefelé, és hazája a meredek hegyoldal számtalan falvainak egyike, ahol a zend szólást nem fertőzte meg a görög, és ahol ritka a lepra. Jorge Luis Borges „A körkörös romok”

2003 januárjában a Szavak Intézete úgy döntött, hogy 2004-ben konferenciát rendez Eötvös Péter tiszteletére, 60. születésnapja alkalmából. A konferencia szervezőbizottsága a következőkből állt: a papból muzikológussá vedlett Papp professzor, Dr. Mann, az osztrák etnomuzikológus, a japán előadasmódok rituáléinak megszállottja, valamint a Kuroszavajongó Dr. Holz hacker. A Szavak Intézete és a Zenészek Szabadságmozgalma közötti vissza-visszatérő feszültség éppen a napokban fellángolt, így a szervezőbizottság első értekezletkor a Zenészek trombitával megcintányérokkal óriási kakofóniát csaptak az Intézet előtt.

A hangzavart hősiesen túlkiabáló Papp professzor fölvázolta terveit a konferenciát illetően. A zeneszerző munkásságát időrendben szándékozta megvizsgálni, mondotta, a szerző szinte gyermekkori – azaz a 12 évesen már komponáló, ill. a 15. életévében már a budapesti Liszt Ferenc Zenetudományi Főiskolába beiratkozott fiatalember – sikereitől kezdve egészen a később kibontakozó munkásságáig, a hangra, kamarazenekarra, majd teljes zenekarra írott műveire. Papp professzor bevezető szavaiba vágott Dr. Mann, aki hangoztatta azon nézetét, miszerint Eötvös tulajdonképpen és elsősorban előadóművésznek tekintendő. Tehetségét fejlesztették ugyan zongorán, ütőhangszereken valamint hegedűn töltött

órái, majd – huszonévesen – Stockhausen együtteseiben több hangszeren is előadott, többek közt elektromos citerán. Dr. Mann azonban Dr. Holz hacker szakította félbe, aki Eötvöst a film és a színház művelőjeként méltatta, hiszen – ahogy mondotta – már diákként film-, illetve kísérő- zeneszerzéssel foglalatzkodott. Már 16 éves korától kezdődően, összesen mintegy 150 film számára

Amikor 1988-ban először találkoztam Eötvös Péterrel, már ismertem karmesteri tevékenységét, elsősorban az Ensemble InterContemporain-nél betöltött fontos szerepe miatt.

Találkozásunk oka az új fesztivál, a Wien Modern születése volt, amely összehozta a kortárs művészeket, zenét, festészetet, irodalmat és filmet.

A nyitóévadban Boulez, Nono, Ligeti és Kurtág művei szerepeltek a programban.

Kurtág Györggyel megállapodtunk, hogy a zongorára és egyéb hangszerekre írott ...quasi una fantasia... bécsi bemutatójának vezénylésére Eötvös Pétert kérem fel. A zongorista Kocsis Zoltán volt, akinek - Eötvös Péterrel együtt - Kurtág a művet ajánlotta.

Még mindig emlékszem arra a mély benyomásra, amit ez a bemutató rám gyakorolt: Eötvös rátermettsége, fantáziával társult rendkívüli szigorúsága, amellyel minden hangot, minden szünetet jelentésének megfelelően kidolgozott. A három magyar, Kurtág, Eötvös és Kocsis költői lelke és zsenialitása csodát teremtett.

Azóta követem folyamatosan Eötvös Péter zenei fejlődését komponáló dirigensből, dirigáló komponistává. Ő az a kevesek közül, aki mindkét területen kiemelkedően teljesít. Operája, A három nővér, amelyben a drámához való érzéke oly eredetien mutatkozik meg, a kortárs zenés színház egyik mesterműve, és remélem, hogy hamarosan Olaszországban is megismerik.

Hatvanadik születésnapján szívem mélyéből köszöntöm. “

Claudio Abbado

komponált zenét, később pedig operát is írt. Kollégái hogyan értelmezhetik ennyire félre a munkásságát?

Az első értekezleten nem sikerült létrehozni a konferencia keretét, annyiban azonban meg-egyeztek, hogy felhívást tesznek közzé s a konferencia programját az erre beérkezett ajánlatoktól teszik függővé. A Bizottság az ajánlatok beérkezése után ismét összeül.

A második értekezleten a Zenészek Szabad-ságmozgalma már teljesen körülzárta az Intézetet, bomlasztó hatásukat elektronikus hangerősítéssel fokozva. Túlkíálva a zajon, Papp professzor azt javasolta, hogy a konfe-renciát Eötvös *Psychokosmos* c. darabját méltató előadással kezdhették, mivel – ahogy elmagyarázta – ez a szerző saját zenei múltjáról szóló vallomás. A cimbalom, az idiomatikus figurák, a sűrű rétegződés egy mélységesen gazdag, labirintusszerű vásznat hoz létre, melyhez állandóan vissza-visszatérhetünk, minden alkalommal valami újat fedezve fel Eötvösről. Dr. Mann most már hajlandó volt beismerni, hogy a konferencia bizonyos tekintetben Eötvös kompozícióival is foglalkoz-hatna, azonban szerinte bevezetőül célszerűbb

„Amikor Eötvös vezényel, mozgásának szépsége és hajlékonysága megkapó - egyszerre rugalmas és határozott, tetszetős és rendkívül hatékony. A jelen-ség minden bizonnyal belső zeneiségéből és az előadott művek intelligens felfogásából ered, de sze-repet játszik benne a líraiság és az érzékenység is, amellyel a művekhez közeledik. A partitúrára vetett belső pillantás érzékeny áttetszőségét szeme és keze közvetíti a zenekarnak, így hozza létre az érzékeny és áttetsző gesztust, a lí-rai, egyszersmind világos hangzást. Képessége, hogy egyensúlyt teremtsen a két dimen-zió – az okos érzékenység és az érzékeny okosság – között, nos, éppen e képessége teszi jelentőssé, gaz-daggá és hatásossá tevékenységét. 〰

Pedro Amaral

„Véleményem szerint Eötvös Péter Három nővére a 20. század végének egyik legjelentősebb operája. Legjobban az eredeti, Lyonban bemuta-tott változatot szeretem, kontratenorokkal a női szerepekben. Különösen tetszik, hogy mennyire színpadszerű, bővelkedik eredeti ötletekben, két zenekart szerepeltet, az egyiket az árokban, a másikat, alig sejthetően a hátsó színpadon: a hangzás fenséges. Csehov jellegzetesen orosz darabja vegyül Eötvös sajátosan egyéni zenei nyelvvel, a rendezést átítatja az Amagatsu által képviselt japán színházi atmoszféra: ez az eleve heterogén keveredés a koherencia csodája. 〰

Iván Fischer

lenne karmesteri pályáját felvázolni: nem csupán a BBC-vel töltött éveiről, illetve glynde-bourne-i fellépéseiről, hanem a harmincas-negyvenes évei folyamán vezényelt Stockhausen-művek világpremierjeiről – sőt, még az IRCAM 1978-as nyitókoncertjéről is lehet szó. Ezek érzékeltetik a kompozíciói háttérében lappangó sokféle hatást. Holzhacker hozzátette, hogy Eötvös diákként látogatta, s néha még rendezte is a Vígszínház avantgárd produkcióit és itt fedezhetők föl jövődó darabjainak a csírái, különösen nagy operáinak, a *Három nővére* és a *Le Balcon*nak is.

Olyan istentelen lármát csaptak odakint, hogy a Szavak Bizottsága a vitát felfüggesztendő úgy döntött, hogy a programot három tematikai egységre tagolja: kompozíció, előadás, valamint színház. Mindenki a saját ízlése szerint alakítja majd ezek programját. Rövidesen azonban ismét zátonyra futottak. Most azon akadtak fenn, hogy a felajánlott előadások közül sokat többük a maga szekciója számára tartotta nélkülözhetetlenek. Az ajánlások közül egy sor az 1985-90-es *Steine* c. művel foglalkozott. Dr. Mann szerint a *Steine* közvetlenül Eötvös karmesteri tapasztalataiból fakadó mű, mivel előadóitól szokatlanul intenzív részvételt igényel. Dr. Holzhacker azonban a művet látens

színháznak minősítette s ezért saját tematikai egysége számára igényelte a darabról szóló szöveget. A következőkben pedig a *Korres-pondenz* meg a *Snatches of a Conversation* c. műveket vitatták meg. Dr. Holzhacker számára ezek is a látens színházra szolgáltatott példát. Az előbbiben az előadók Mozart apjához írt leveleinek beszédritmusai szerint intonálnak, az utóbbiban pedig a beszélő suttogva ad elő. Papp professzor azonban ezekre épp azért tartott igényt, mert itt a szavakat nem értelem-szerűen, hanem zeneiségük révén használja Eötvös s így mintegy tiszta zenévé minősülnek át. A *Három nővére* is ezért tartott igényt, amit pedig Dr. Holzhacker egyenesen provokációnak minősített. Hogyan, de hogyan – dörgedezett – képzelhetik el a *Három nővért* színházi alap-zata nélkül? Dr. Mann közbeszúrása szerint viszont ez a darab éppenséggel az előadás-kategóriájába tartozott volna, hiszen a mű által igényelt két karmester közül az egyik mindig Eötvös maga. További méltatás végett a Bizottság ülését felfüggesztette s a Szavak Intézetéből a tagok az alagúton át menekültek el.

A harmadik értekezleten a Zenészek Szabad-ságmozgalma ismét körbefogta az épületet s hangerősített harsona segítségével bömböltete „Zenét, nem szavakat”-szlogenjét. Eddigre mindhárom tudós újrafogalmazta korábbi javaslatait. Papp professzor most amellet foglalt állást, hogy nemzeti hatások köré építsék a konferenciát. Így a magyar fókusz köré rendeződnének a korai művei, a *Chinese Opera* a keleti hatásokra lenne példa, a *Három nővére*ben pedig az orosz hatás magától értetődő. Dr. Holzhacker ez ellen azonnal kifogást emelt: mindenekelőtt szerinte a Három nővéreben a japán hatás legalább olyan méretű, mint az orosz, azt pedig aligha lehet állítani, hogy Eötvös művei „magyarok”. Ő a műfaj szerinti csoportosítás híve lett: egy napot pl. a hangszeres műveinek, egy másikat pl. az

„Amikor Kent Nagano és jómagam felkértük Eötvös Pétert, hogy írjon operát a Lyoni Opera számára, első reagálása kedvező volt, majd azt kérte, hogy mielőbb elvezényelhesse a Don Giovannit és a Parsifal második felvonását. Miután első megdöbbenésünk elmúlt, megértet-tük, hogy Péter a gyakorlatban is elemezni szeret-né Mozart és Wagner vokális és hangszeres írás-módját. Örömmel állapítottuk meg, hogy teljesen egyéni módon dirigálja a két művet. A történet folytatása izgalmas volt. Péter a Három nővér szövegét választotta, elképzelte a három szekvenciát, eldöntötte, hogy két zenekar lesz, Ushio Amagatsut választotta rendezőnek és még azzal is meglepett bennünket, hogy a női szere-pekét kontratenorokra bizza. A munka folyamata varázslatos volt (két év alatt mintegy 100 énekest hallgattunk meg). A próbák során megértettük, hogy remekmű születik. És ezt a premier fényes sikere igazolta is. Ugyanezzel a lelkesedéssel készítjük elő követ-kező operájának (Angels in America) bemutatóját, melyre valószínűleg 2004 novemberében kerül sor a «Théâtre du Châtelet-ban». Köszönet, Péter, ezekért a szakmánkban oly ritka pillanatokért. 〰

Jean-Pierre Brossmann

operáknak szentelhetnék. Dr. Mann szerint ebben az esetben nehézséget okozhat az *As I Crossed a Bridge of Dreams*: vajon operának számít-e? Nem. Tisztán hangszeres mű-e? Aligha. Erre Dr. Mann egy újabb kategóriával állt elő. Az akusztikai hangszerek és az elektro-akusztikát hangsúlyozó művek közé tenné a vízv választót. Ez forradalmian hatott a tudósokra, akik most egy komplex nyitóelőadáson kezdtek buzgólni, mely a *Le Balcon*-ban alkalmazott akusztikai zene / elektroakusztikai zene kontrasztjára épülne. Papp professzor arról szándékozott előadni, hogy az elektronikus billentyűzet a bordélyon kívüli hatalmakat képviseli. Dr. Mann dolgozata pedig ezt azzal egészítette volna ki, hogy az épületen belül alkalmazott akusztikai hangszerekkel a részt-vevők titkos vágyait élik ki. Dr. Holzhacker

vállalta a valóságsszintek megváltozásának értelmezését a bentieknek a bordélyból való kivonulása és hatalomátvétele során. Ebben a percben azonban az Intézetbe berontott a Zenészek Szabadságmozgalma teljes vértetben, a vezető harsonások nagybőgőhúrral megkötözték Papp professzort, valamint Dr. Mannt és Dr. Holzhackert, majd kidobták őket az utcára.

Rendőr kisasszony és Bandita úr harsonások, valamint az üstdobos No úr leül a tárgyalóasztal köré. No úr javasolja, hogy ne fecséreljenek időt azzal, hogy megsemmisítik a tervezett konferencia anyagát, hanem azonnal tervezzenek egy ünnepi fesztivált. Szerinte a *Psalm 151* c. darabjával kellene nyitnia konferenciát, hiszen ez „szól” rituálészerűen, szavak nélkül. Bandita úr inkább a *Drei Madrigalkomödien* c. művel nyitott volna, mert ez tréfát úz a szavakal. No úr erre úgy gondolta, hogy gálanyitóként a *Triangel* még ennél is jobban szolgálna, hiszen ez a karmestert nélkülöző darab mintegy jelképeül szolgálna a Zenészek Szabadságmozgalma képviselte demokráciának. Bandita úr épp azzal vágott volna vissza, hogy az ő ideáljait a *Brass – The Metal Space* sokkal

erőteljesebben fejezi ki, amikor Rendőr kisasszony felhívta figyelmüket arra, hogy pontosan az efféle viták árnyalták be a Szavak Intézetének tervezgetését, a Zenészek jobban tennék, ha kevesebbet foglalkoznának az ügyrenddel. A legfontosabb, mondta, egy Mottót alkotni az egészről. Szerinte – megvallotta – egyetlenegy szóra van szükség – s ezzel persze manifesztumuktól valamelyest eltérnének –, azonban ez lenne az egyetlen szó, melyet értelemszerűen használnának az egész fesztivál során. Ez az általa javasolt, a görög nyelv *kalos* („szép”) és *eidos* („alak”) elemeiből alkotott szó pedig: kaleidoszkóp. A kaleidoszkóp, mondta, a színek állandóan változó-csillámló kavargása. Ez jelképezi Eötvös munkásságának sokféleségét.

A Zenészek tapsoltak örömben s berekesztették az értekezletet a részletek kidolgozása végett. Majd egy hét múlva ismét összeülnek....

Elindult a tűz lángjai felé. Nem haraptak húsába, inkább simogatták, perzselő forróság nélkül.

És megkönnyebbülve, megalázva, elborzadva megértette: maga is csak jelenés, őt is álmodja valaki.

Jorge Luis Borges „A körkörös romok”



Tri Sestri / Három nővér. Production Düsseldorf 1999. Stage design: Johannes Schütz. Costume design: Brigitte Reiffenstuel.

EÖTVÖS PÉTER ARCAI

Zoltán Farkas

A csodagyerek

Eötvös Pétert ugyan karmesterként ismerte meg a nagyvilág, de mindenekelőtt zeneszerzőnek született. Zeneszerzői tehetségének megdöbbentően korai jelei alapján joggal állíthatjuk, hogy ő is a csodagyerek sorába tartozik. Négy éves korában döntötte el, hogy zeneszerző lesz. Négy-öt éves lehetett, amikor kánont (!) komponált édesanyja születésnapjára. A miskolci zeneiskola gyermekkorában szerzett tapasztalatait azonnal alkotóként is kamatoztatta. A kodályi kóruszene hatása alatt fogant darabja, a *Magány*, amelyet 1956-ban, 12 éves korában írt, technikailag kifogástalan. Eötvös 14 éves volt, amikor Kodály javaslatára felvették a budapesti Zeneakadémia zeneszerzés-tanszakára.

A kísérletező és „feltaláló”

A csodagyerek elmélyült figyelme korántsem kizárólag a zenére irányult. Mint oly sok kislány, őt is lázba hozták a különböző műszaki berendezések, elektromos szerkezetek, gépek és áramkörök. A technikai újítások iránti lelkesedés, a kísérletezőkedv és a feltalálóra jellemző szenvedély zeneszerzőként is jellemző tulajdonsága maradt Eötvösnek. Legkorábbi – később is vállalt – kompozícióját, a *Kozmosz* című zongoradarabot Gagarin űrrepülése inspirálta, s benne a tér tágulásának képzete válik zenei folyamattá. A 17 éves zeneszerző természettudományos érdeklődése és Bartók zenéje iránti rajongása lép szintézisre ebben a darabban. 1958-tól, 14 éves korától az elektronikus zene érdekelte a legjobban. Ahogyan pár évvel korábban az elektronikus eszközöket szedte szét, most nekilátott a hangok és hangzások „szétszerelésének”. A *Mese* (1968) vagy a *Cricket Music* (1970)

nagyszerű eredményei ennek a barkácsolásnak. A ‘70-es évek első felében végzett kísérleteinek naplószerű összefoglalása az *Elektrochronik*, amelyben a hangközök belsejében lejátszódó feszültséget és mozgásformákat vizsgálja mikroszkopikus nagyításban. Az *Intervalles intérieursben* ugyanezt a kísérletet formálja kompozícióvá. Eötvös nosztalgiával gondol az ‘50-es és ‘60-as évek hangrögzítő berendezéseire, amelyek nagy hatást gyakoroltak zenei gondolkodására. A régi hangfelvételek tökéletlen hangzása szólal meg a *zeroPoints* elejének szalag-zajt utánozó nagybőgő-tremolójában, vagy az *Atlantis* töredékes népzenei idézeteit kísérő sisterségben.

Az ötletgazda

Egy – a ‘80-as évek közepén készült – interjúban Eötvös így nyilatkozik: „Számomra minden egyes új kompozíció egy új világ. Az a dolga, hogy kérdéseket tegyen fel, amelyekre a kompozíciós munka választ ad.” Ha például szöveggel dolgozik, a nyelv dallamának és ritmusának legmélyéig hatol, s belőle bányássza ki zenéjének nyersanyagát. A szöveg és a zene

☞ Kedves Péter, ifjú harcostársam, aki most 60 éves lettél, köszöntelek.

Persze, harcostársam, alap-interpretátora voltál Te a XX. század legfontosabb zeneszerzőinek – de a fiataloknak és még ismeretleneknek ugyanúgy. És ráadásul kineveltél egy karmester-generációt – fiatalokat, akik képesek tovább vinni a kortárs zene ügyét. De most már hadd köszöntsem a zeneszerző Eötvös Pétert és köszönjem meg az utolsó alkotó évek nagy műveit, az *Atlantis*-t, a *Három Nővér*-t óta.

Kívánom Neked és magunknak is, hogy nőjjon, terebélyesedjen ezzel a lendülettel életműved!

Hű barátod

öreg Kurtág Gyuri ☞

☞ Eötvös Péter: egy negyedszázada köszönöm neki - nem csak én egyedül - zenéjének példásan megformált ősbemutatóit és előadásait; és valóban hálásak vagyunk - mintha meg lehetne hálálni! - azért, amivel zenéjén keresztül régóta megajándékoz minket. Esetében nincs helye esztétikai, ideológiai akadémikuskodásnak. A Harakiri, a Chinese Opera, a Steine, A három nővér - a maguk idejében mind megráztak és ösztönöztek, mert a bennük munkáló mesterségbeli tudást valami rituális derű hatja át, melyben szépségnek és mélységes bölcsességnek egyaránt helye van. Ő az egyike a kevés teljesen független lelkeknek ezen a földön - ,egyike a keveseknek'- mert még önmagától is független. Minden szigorúság és fegyelem mellett, amely mind egyedülálló hangfantáziája, mind szuverén emberisége mögött ott van, érezhető, hogy lénye és művészete állandóan ugrásra és kalandra kész rácsodálkozásból táplálkozik. Az ,idősebb testvér', ahogy engem a minap nevezett, örül ennek a rokonságnak és továbbra is csodálattal figyel. ☞

Helmut Lachenmann

szoros egymásra hatásában is mindig új módszert választ, mintha enciklopédikus igénnyel próbálná feltérképezni az összes lehetőséget. Kompozícióinak újszerűsége Eötvös életpályájának alakulásával magyarázható. Folyvást versenyt fut az idővel, hogy a karmesteri munka mellett végre saját művei megalkotására is időt szakíthasson. Egyszerűen nincs rá ideje, hogy önmagát ismétlje, ezért műhelyéből hiányoznak a rutinszerű elemek, a darabról darabra visszaköszönő technikák és írásmódok. Gyakran évekig magában hordoz egy-egy alapötletet, míg végre hozzájut a kidolgozásukhoz. Ezek a „gondolatcsírák”, melyeknek kibontása bőséges muníciót ad egy élvezetes mű egészéhez, Eötvös zenéjének könnyen verbalizálható rétegéhez tartoznak.

A színész és drámaíró

„Színház az egész világ, és színész benne minden férfi és nő.” Eötvös Péter művészete sajátos parafrázisát adja a shakespearei felis-

merésnek. Színháték valamennyi kompozíciója, és színész benne minden hang vagy gesztus. A muzikusnak az előadás érdekében gyakran komédiássá, szónokká vagy táncossá kell válnia, s a hangszeres játékhoz olykor beszéd vagy pantomim társul. Színpadra szánt zenéinek műfaji sokfélesége meghökkentő: írt hangjátékot („Now, Miss!”), bohóctrját (Harakiri) Drei Madrigalkomödien, kamaraoperát (Radames), énekhang nélküli „Chinese Opera”, igazi grand operát (Tri Sestri / Három nővér), és „hangszínházat” (As I Crossed a Bridge of Dreams). Mintha minden egyes új művében a drámai kifejezés újabb formáját keresné. Cselekmény, szöveg és látvány nélküli, „tisztán” hangszeres művei is színpad- vagy filmszerűek. Be is vallja: „azt szeretném, ha a hallgatóban az akusztikus élmény befogadása által ugyanaz a vízió is megszülessék, mintha színházban lenne. Csodálatos elképzelésnek tűnik számomra, hogy a láthatót hallhatóvá, a hallhatót pedig láthatóvá tegyük.” Folyvást „tiltott” határátlépéseket követ el, nemcsak műfajok, hanem művészeti ágak között is. Ugyanakkor nyilván nem véletlen, hogy az életművében már a kezdetektől jelen lévő, látens színházi jelleg az utóbbi évek természetében valódi operákban ölt testet, s e művek hozták meg eddigi legnagyobb sikereit.

A (távol)keleti nő

A lélekvandorlatsban hívók bizonyára egyetértenének azzal a feltételezéssel, hogy Eötvös Péter valamelyik előző életét az ősi Japánban vagy Kínában élte le. Számos kompozíciója megdöbbentő közvetlenséggel idézi fel a Távol-Kelet archaikus kultúráját. A Cricket Music című 1970-es elektronikus darabjához egy japán (!) lemezfelvételtől származó tücsökciripelést vett alapul, ám nemcsak a tücsökhang forrása kapcsolódik a japán kultúrához. A természetből kiinduló, de mesterséges eljárás: más szóval az emberi kontroll alá vont,

☞ Kedves Péter, tehetséged, pályád, életműved (melyet nemrégén 3 Grácia áldott meg), mindez bizonyítja, hogy az istenek Téged nagyon szeretnek. A róluk szóló antik mondás manapság másképpen szól mint egykor: „Akit az istenek szeretnek, annak nagyon hosszú életet adnak.”
Így legyen!
Persze azért már addig is, már a hatvanadik születésnapon is gratulállok...

Zoli ☞ (Zoltán Peskó)

„szervezett” természet megteremtése a japán kertek által sugallt filozófiát, szellemi kisugárzást adja a kompozíciónak. Az 1973-ban keletkezett Harakiri sokkal konkrétabban utal az ősi hagyományra: a buddhista szertartások zenéjére és szövegkezelésére emlékeztet. A mű alapjául szolgáló szöveg egy magyar költő, Bálint István „bohócjelenete”, melynek triviális magyar mondatai japán fordításban kerültek a kompozícióba. E szöveget konkrét hangmaggasság nélküli, de kidolgozott ritmikájú színpadi vagy inkább kultikus recitáció hordozza. A recitációhoz két japán fuvola (Shakuhachi) társul. Ez a két hangszeres szólam a kompozíció kialakulása során ugyanúgy keresztülment az elidegenítésnek és stilizálásnak folyamatán, mint a szöveg.

Vajon véletlen-e, hogy a Tri Sestri (Három nővér) lyoni ősbemutatója – s máig legsikeresebb színpadra állítása – japán művészek nevéhez fűződik? Ushio Amagatsu rendezése tökéletesen harmonizált Eötvös elképzeléseivel, éppúgy, mint az a gondolat, hogy a három nővér és Natasa szerepét férfi (szoprán és alt) énekesek alakítsák, akárcsak a japán tradicionális színház, a kabuki és a no hagyományainak megfelelően. A nemi szerepekkel való játék már kamaraoperájában, a Radamesben is foglalkoztatta a zeneszerzőt. Az As I Crossed a Bridge of Dreams-ben pedig Eötvös az ezer évvel ezelőtt élt japán udvarhölgy, Lady Sarashina lelki rezdüléseit stilizálja „hangszín-

házzá”. Mindezek után ki vitathatja, hogy Eötvös Péter pszichéjének kozmoszában nemcsak a rendkívül céltudatos nyugati zeneszerzőnek, hanem egy ősi, távolkeleti hölgynek lelke is benne lakozik?

A karmester

Eötvös karmesterként hamarabb tett szert nemzetközi hírnévre, mint zeneszerzőként. Ősbemutatók százai fűződnek nevéhez, s méltán tekinti magát az új zene „bepülő pilótájának”. Sokkal szívesebben vállalja egy új mű betanítását, mint egy ezerszer játszott repertoárdarab dirigálását. Ugyanakkor a régi művek interpretációjában azt tartja a legfőbb feladatának, hogy megtisztítsa a kompozíciót az évtizedeken keresztül ráakódott szokásoktól, s felmutassa eredeti színeit. A kortárs zene legjelesebb és legfrissebb termésével való állandó kapcsolat, és a kiváló zenekarok

☞ Eötvös Péterrel 21 éves koromban találkoztam Szombathelyen. Akkoriban zenetudományt hallgattam a cambridge-i egyetemen, ahol a hagyomány szerint ez egyetemi zenekar karmestere utolsó éves korában egy nagy és lehetőleg impozáns koncertet vezényel. Elhatároztam, hogy hangversenyem műsorán Bartók A Kékszakállú herceg vára is szerepelni fog, és akkor egy barátom azt mondta, „ha ezt a darabot el akarod vezényelni, ezen a nyáron menj Szombathelyre Eötvös Péterhez, és vele tanul meg”.

A kéthetes, magyarországi tanfolyamból egy egész év lett a fiatal karmesterek számára létrehozott intézetében, ami aztán hosszú, évekig tartó utazásba fordult. A tanár/diák viszonyból pedig kollégák közötti barátság fejlődött. Azt a határtalan energiát és időt, amit Péter az új karmester generációnak szentel, majdnem lehetetlen tisztességesen megköszönni. Mi, akik learatjuk Péter vetését, azzal fejezzük ki hálánkat, hogy továbbfejlődünk, együtt szüreteljünk le munkája gyümölcsét, és remélhetőleg a jövőben ugyanolyan türelemmel, nagylelkűen és jószívvel adjuk majd tovább, mint ahogy mi kaptuk és kapjuk a mai napig. ☞

Kwamé Ryan

☞ Jó pár ezer próbát, több száz koncertet csináltunk végig a világ majd minden országában, több mint 10 évig dolgoztunk együtt a kölni WDR elektronikus zenei stúdiójában, számtalanszor találkoztunk nálam vagy nála, együtt bántottunk és osztoztunk az örömben, 37 éve vagyunk barátok ezzel a páratlan cimborával és zenésszel: hála ISTENNEK, hogy él és tovább dolgozhat. Hálás vagyok neki közös életünkért. ☞

Karlheinz Stockhausen

irányításában nyert tapasztalatok természetesen jótékonyan hatottak saját kompozíciós munkájára. Eötvös szerint a zeneszerzés és a dirigálás ugyanazon mesterség két oldala. Ugyanakkor paradox módon karmesteri tevékenysége a zeneszerzés riválisává válik, hiszen tömérdek időt rabol el az alkotómunkától. Különös, hogy a zenekari tapasztalatok eleinte nem motiválták saját kompozíció megírására. A '80-as évek végéig azért nem komponált zenekarra, mert e médiumról szerzett ismeretei messze meghaladták azt a szintet, amelyet egy saját invenciójából születő darabban képes lett volna megvalósítani. Zenekari műveinek a '90-es évektől induló nagy vonulata azt mutatja, hogy az alkotóerő és a mesteriségbeli tudás egyensúlyba került. Ma aligha van még egy olyan kortárs komponista, aki többet tudna a zenekarról, mint Eötvös. A hatalmas apparátus bensőséges hangszerként viselkedik a keze alatt. A nagyzenekart is kis kamaraegyüttesként kezeli, s a zenekari muzsikusoktól is egy kamarazenesz felelősségét és érzékenységét várja. *Steine* című kompozícióját (1990) kifejezetten abból a célból írta, hogy a muzsikusokat az egymásra figyelés és a kapcsolatteremtés magasabb fokára tanítsa.

Az improvizátor

„Bevallom, sohasem dirigálok partitúra nélkül, mert ha nem nézném a kottát, elkezdenék improvizálni és a zenekar csak bámulna.” Az eu-

rópai zeneszerzés fő vonala ezer év óta a számtalanszor átgondolt és írásban rögzített kompozíciót, a gondos szerkesztést részesíti előnyben. Eötvös nosztalgikusan vonzódik a természetes zenélés igazi létformájához, az improvizációhoz. Bizonyos értelemben az *Elektrochronik* című műve is rögtönzés. A *Music for New York* első (1971-es) formájában Eötvös magyar népi hangszereken citerán és tekerőn rögtönzött zenéjét transzformálja szintetizátorral. A mű harminc évvel későbbi alakjában két kiváló magyar jazz-muzsikus, Dés László és András további improvizációkat fűz a korábban rögzített anyaghoz. Eötvös a jazz-zenész kreativitását kéri *Triangel* című darabjának ütőhangszeres szólistájától is, egyik legfrissebb művében (*Paris-Dakar*, 2000) pedig jazz-band közreműködésére számít.

Az archaikus ember

Az utóbb említett portrétörödékek mindegyike ugyanabba az irányba mutat. Eötvös mintha csak azért követne el folyvást „tiltott” határátlépéseket különböző műfajok, sőt művészeti ágak között, mert a művészet ősi, nagy egységét szeretné helyreállítani önmagában. Ezért is képtelen elválasztani magában az előadóművészt az alkotótól. Műveinek színpadias vonásai nem a felszínes meghökkentést szolgálják, hanem archaikus elemeket őriznek. Ezek a kompozíciók nem adják meg a hallgatónak a kívülmaradás kényelmes lehetőségét, hanem egy beavatási rítus résztvevőjeként vonják be a játékba, s a játék vére megy. Az „atlantiszi” ősállapot keresése tükröződik azokban az Eötvös-kompozíciókban, amelyek archaikus keleti kultúrák szellemét sugározzák vagy a női lélek rejtelseit kutatják. Mindez arra vall, hogy Eötvös egyénisége megőrzött valamit a művészet aranykorának egyetemességéből. Ezzel magyarázható, hogy a kompozíciós technikák és a műfajok zavarbaejtő sokfélesége ellenére Eötvös Péter eddigi életműve

meglepően egységesnek és szervesnek tűnik. Ezért képes egy évtizedekkel korábban koncipált darabhoz ismét hozzányúlni, s ott folytatni, ahol abbahagyta. A régi – pontosabban: a mindig is jelenlévő – gondolatok újrafogalma-

zása „időhidakat” teremt az életműben, amelyek akár harminc–negyven év felett is átívelnek. Talán éppen eme „ősi” vonások miatt érezzük Eötvös Péter művészetét különösen erőteljesnek és időszerűnek?

TRI SESTRI (THREE SISTERS) – OPERA IN 3 ACTS



Die Farbigkeit der Musik, die Sicherheit der Instrumentalkombinationen, die präzise ausgehörte Klanglichkeit, der ausdrucksvolle, oft madrigaleske Gestus der Vokalpassagen sind bestechend. Manchmal klingt es schon beinahe verdächtig „schön“, aber es ist eine Schönheit, die aus Materialerkundung neu gewonnen wurde.

Gerhard Rohde, Frankfurter Allgemeine, 16.3.1998

Die Oper von Lyon, auf deren Auftrag hin das Werk entstanden ist, hat hier einen umso wichtigeren Beitrag geleistet, als die von Kent Nagano im Graben und dem Komponisten hinter der Bühne geleitete Uraufführung zu einem Ereignis ersten Ranges geworden ist.

Peter Hagmann, Neue Zürcher Zeitung, 23.3.1998

... ce grand moment de musique et de théâtre, cet émouvant récit musical qui, à un siècle de distance, semble reprendre un fil coupé depuis «Pelléas».

Erard Corneloup, Lyon Figaro, 16.3.1998

Depuis la première, c'est un succès sans précédent pour une création mondiale contemporaine.

Eric Dahan, Liberation, 21./22.3.1998

"Tre sorelle" è apparsa un'opera modernissima, ma insieme commovente e deliberatamente espressiva, in grado di ristabilire un perfetto equilibrio tra le acquisizioni dell'avanguardia (tecnologie comprese) e la tradizione, senza avventurose "destrutturazioni" ma anche senza cadere nelle pericolose secche neoromantiche.

Gianluigi Mettietti, L'Opera, maggio 1998

Peter Eötvös manie habilement l'étrangeté (spatialisation "douce", indétermination des voix, un temps qui se répète) pour nous plonger au cœur du sentiment de l'ennui, du mal être, de la faillite de tout désir. Une réussite complète qui le confirme comme l'un des grands compositeurs de sa génération.

Philippe Herlin, www.leconcertographe.com, 13.3.1998

Chekhov's play is in four acts and takes place over a period of four years. In his operatic version of the piece, Peter Eötvös has replaced this chronological approach with a network of independent scenes divided into three "sequences" (Eötvös' own term) and a prologue. These sequences are devoted, in turn, to Irina, Andrei and Masha (i.e., two of the three sisters and their brother), thereby shedding light on the action from three different points of view. In this way the same events may reappear on several occasions, but each time they are differently treated. By breaking down the plot and restructuring it along different lines, Eötvös is able to give *Three Sisters* a markedly timeless quality.

BIOGRAPHY

■ Peter Eötvös was born in Székelyudvarhely (Transsylvania) on January 2, 1944. At the age of 14 he was admitted by Kodály to the Budapest Academy of Music. He received diplomas in Budapest (composition) and from the Hochschule für Musik in Cologne (conducting). Between 1968 and 1976 he played regularly with the Stockhausen Ensemble. From 1971 to 1979 he collaborated with the Studio for Electronic Music of the Westdeutscher Rundfunk in Cologne.

■ In 1978, on the invitation of Pierre Boulez, he conducted the inaugural concert of the IRCAM Paris, and was subsequently named musical director of the Ensemble Intercontemporain, a post he held until 1991. Since his Proms debut in 1980 he has made regular appearances in London. From 1985-1988 he was Principal Guest Conductor of the BBC Symphony Orchestra. He was appointed First Guest Conductor at the Budapest Festival Orchestra from 1992-1995 and First Guest Conductor at the National Philharmonic Orchestra (Budapest) from 1998-2001. He is Chief Conductor of the Radio Chamber Orchestra of Hilversum (since 1994). He also holds the position of Principal Guest Conductor, Contemporary Repertoire, with the SWR Symphony Orchestra Stuttgart and Gothenburg Symphony Orchestra. He has become a regular visitor to a number of orchestras including the Berlin Philharmonic, Munich Philharmonic and Orchestre Philharmonique de Radio France.

■ He has worked in such opera houses as La Scala Milan, the Royal Opera House Covent Garden, La Monnaie Brussels, Opera Festival Glyndebourne and Théâtre du Châtelet Paris, with directors including Luca Ronconi,

Robert Altman, Klaus-Michael Grüber, Robert Wilson, Nikolaus Lehnhoff and Ushio Amagatsu.

■ His opera *Tri Sestri* (Three sisters) was awarded Prix Claude-Rostand, Grand Prix de la Critique (1998) and Victoires de la Musique Classique et du Jazz (1999). Its CD won the Grand Prix of the Académie Charles Cros (1999), the Diapason d'or 2000, the ECHO Preis 2000 in Germany, the Prix Caecilia in Belgium (2000) and the Royal Philharmonic Society's Music Awards in 2001. His works have been recorded by BIS, BMC, Deutsche Grammophon, Hungaroton, ECM, KAIROS and col legno, Koch-Schwann, Cybele.

■ In 1991 he founded the International Eötvös Institute and Foundation for young conductors and composers. From 1992-98 he was professor at the Hochschule für Musik in Karlsruhe, and from 1998-2001 at Cologne's Musikhochschule. He returned to his post at the Musikhochschule Karlsruhe in 2002.

■ Peter Eötvös is a member of the Akademie der Künste in Berlin, the Szechenyi Academy of Art in Budapest and the Sächsische Akademie der Künste in Dresden. He received the Prize SACD Palmarès in the category "Prix Musique" (2002). He was appointed the "Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres" in France (1988), the "Bartók-Pásztory Prize" in Hungary (1997), the "Christoph und Stephan Kaske Preis" in Germany (2000), the "Kossuth Prize" by the President of the Hungarian Republic (2002) and he was made "Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres" by the French Cultural Minister (2003).

Homepage Peter Eötvös: www.eotvospeter.com



COMPOSITIONS

Magány (Solitude) (1956/2001)

for children's choir
First performance:
26 October 2002, Budapest
(Hungarian Radio Children's Choir, cond. G. Thész)
5 min.

Kosmos (1961/99)

for solo piano or two pianos
First performance:
June 1961, Budapest (Peter Eötvös)
Video: Hungarian Television 1992 (Peter Eötvös)
Salabert EAS 18723
15 min.
CD: BMC Records 085

Mese (Märchen/Tale/Conte) (1968)

"Speech composition" on tape; Piroska Molnár, voice
Commissioned and realised by WDR Studio for Electronic Music, Cologne
First performance:
September 1968, Darmstadt
Feedback Köln
13 min.
CD: BMC Records 038

Cricket Music (1970)

Organized natural sounds on tape, realised by Hungaroton
First performance:
December 1970, Budapest
5 min.
CD: BMC Records 038

Music for New York (1971)

Improvisation for hurdy-gurdy and zither (modulated by synthesizer)
Original tape realised by the composer
Version 2002:
improvisation for soprano saxophone and percussion with tape
11 min.
CD (version 2002): BMC Records 072

"Now, Miss!" (1972)

"Sound game" for violin, synthesizer DX-7 and stereo tape (sea sounds), based on "Embers", a radio play by Samuel Beckett
First performance:
15 August 1972, Öldorf (János Négyesy, Peter Eötvös)
Ricordi Sy. 3206
19 min.
CD: BMC Records 072

Harakiri (1973)

Scene with music
for 1 Japanese actress, 1 narrator (home language), 2 shakuhachi (or 2 alto flutes, or 2 soprano saxophones), 1 wood-cutter (performer or musician)
Text: István Bálint
Commissioned by WDR, Cologne
First performance:
22 September 1973, Bonn (Tokk-Ensemble Tokyo)
Ricordi Sy. 3225
20 min.
Video: Hungarian Television 1993
CD: BMC Records 038

Elektrochronik (1972/74)

Stereo tape (recording from an "Elektrochronik" live session by WDR)
Recording:
1974, Cologne (Peter Eötvös, Mesias Manguashca)
30 min.
CD: BMC Records 072

Intervalles intérieurs (1981)

cl., trb., vlc., perc., stereo tape
(tape identical with "Elektrochronik")
First performance:
11 March 1982, La Rochelle (Ensemble Itinéraire)
Salabert EAS 17676
30 min.
CD: Erato ECD 75554

Drei Madrigalkomödien

for 12 voices
Text: Gesualdo di Venosa
Salabert EAS 18915

1. Insetti galanti (1970-90)

First performance:
February 1990, Paris (Groupe Vocale de France, cond. Peter Eötvös)
7 min.
CD: BMC Records 038

2. Hochzeitsmadrigal (1963-76)

First performance:
November 1976, Metz Festival (Collegium Vocale Köln, cond. Wolfgang Fromme)
5 min.
CD: Koch-Schwann 3-5037-2

3. Moro Lasso (1963-72)

First performance:
April 1963, Budapest (Budapest Madrigal Choir, cond. Ferenc Szekeres)
8 min.

Radames (1975/97)

Chamber Opera

Libretto:

Peter Eötvös (based on Ghislanzoni, Jeles, Najmányi, Niehaus, Verdi)

Radames-Aida (ct.), opera director (ms.), theater director (t.), film director (bar.).

Ensemble:

soprano saxophone, horn, tuba, electric piano

First performance:

March 1976, Cologne

New version:

December 1997, Budapest

Schott Music

35 min.

Endless Eight I (1981)

3 s., 3 a., 3 t., 3 b., 2 percussionists, 1 electric guitar, 2 Hammond organs

First performance:

5 December 1981, Paris (Radio France Choir, cond. Peter Eötvös)

Salabert EAS 17613

26 min.

Endless Eight II – Apeiron musikon (1988-89)

2 s., 2 a., 2 t., 2 b., double mixed choir, 2 percussionists, 1 synthesizer DX-7

First performance:

June 1987, Amsterdam (Nederlands Kamerkoor, cond. Peter Eötvös)

Salabert EAS 18601

33 min.

Chinese Opera (1986)

for large ensemble

2.2.2.bcl.2./2.2.2.1./3 perc., 1 synth. DX7, hp. / 2.0.2.2.1.

Commissioned by Ensemble Intercontemporain

First performance:

November 1986, Paris (Ensemble Intercontemporain, cond. Peter Eötvös)

Salabert EAS 18453

27 min.

CD: ERATO ECD 75554 (1989) / MP90 ORF 08 (1990) / Kairos 0012082KAI

Windsequenzen (1975/1987/2002)

for flute (picc., afl.), oboe (ca., wind imitation), 2 clarinets, bass clarinet, tuba, double bass, bass drum, accordion

First performance:

27 December 1975, Budapest

2nd version:

July 1989, Szombathely (Ensemble Intercontemporain, cond. Peter Eötvös)

Definite version with accordion:

14 September 2002, Cologne (Musikfabrik NRW, cond. Franck Ollu)

EMB Z.12 954

29 min.

Video: Hungarian Television 1993

Pierre Idyll (1984-90)

for three soloists (vl., vlc., db.) and orchestra (2nd version) 4.3.5.barsax.3. / 6.3.3.1. / 2 keyb., 4 perc. / 12.0.12.12.12.

First performance:

November 1990, Frankfurt

Salabert EAS 18955

20 min.

Steine (1985-90/1992)

for ensemble

1.1.1.bcl.1. / 2.2.2.1. / hp. cel., 3 perc. / 1.1.1.1.1.

(hp. cel. strings amplified)

First performance:

30 November 1990, Frankfurt (Ensemble Modern, cond. Peter Eötvös)

EMB Z.13 918

17 min.

Video: Hungarian TV 1992 / CD: KAIROS 0012082KAI

Brass – The Metal Space (1990)

Action piece for seven brass players (2.2.2.1.) and two percussionists

Commissioned by Steirischer Herbst Graz

First performance:

4 October 1990, Graz (Ensemble Modern)

Ricordi Sy. 3336

22 min.

Korrespondenz (1992)

Scenes for string quartet

Commissioned by Schleswig-Holstein Festival and Artwerpen Festival, Antwerpen

First performance:

3 July 1993, Schleswig-Holstein (Arditti Quartet)

Ricordi Sy. 3186

16 min.

CD: BMC Records 085

Fanfare pour TGV-Massy (1992)

for brass and percussion

First performance:

April 1992, Massy

Ambrosio Paris

2 min.

Triangel (1993)

Musical actions for one creative percussionist and 27 musicians

2.2.2 (bcl).2. / 2.2.2.1. / 2 perc., el. pno. / 3.0.3.2.1.

Commissioned by Musik der Jahrhunderte, Stuttgart

First performance:

19 February 1994, Stuttgart (Isao Nakamura, perc., Junges Philharmonisches Orchester Stuttgart, cond. Manfred Schreier)

Ricordi Sy. 3212

35 min.

CD: BIS-CD-948

Thunder (1993)

Solo for bass timpani (from "Triangel")

First performance:

17 September 1994, Kyoto (Isao Nakamura)

Ricordi Sy. 3425

7 min.

Derwisch Tanz (1993/2001)

for clarinet solo or 3 clarinets (from "Triangel")

Ricordi Sy. 3533

3 min.

CD: BMC Records 072

Zwei Promenaden (1993/2001)

maskulin / feminin (from "Triangel")

for 2 percussionists, keyboard and tuba

Ricordi Sy. 3521

7 min.

Psychokosmos (1993)

for cimbalom solo and traditional orchestra

3.3.3.3. / 4.4.4.1. / timp., 4 perc., el. pno., hp., cel. / 16.14.12.10.8.

Commissioned by SDR Stuttgart

First performance:

19 February 1994, Stuttgart (Márta Fábrián, cimbalom; SWR Symphony Orchestra Stuttgart, cond. Peter Eötvös)

Ricordi Sy. 3216

17 min.

CD: BMC Records 007

Psalm 151 (1993)

In memoriam Frank Zappa

for solo percussion or four percussionists

First performance:

19 February 1994, Stuttgart (Mircea Ardeleanu)

Ricordi Sy. 3211

17 min.

Video: Hungarian Television 1995 / CD: BIS-CD-948

Atlantis (1995)

Text: Sándor Weöres

for baritone, boy soprano, cimbalom, virtual choir (synth.) and orchestra

5 fl. (2.3.4.5. also picc., 4.5. also afl.), 5 ob. (4.5. also ca.), 4 cl. (4. also bcl.), bcl. (cbcl.), 5 bn. (4.5. also cbn.), 4 sax. (s.a.t.bar.) / 6 hr., 5 tr. (1.2. also picc.tr.), bugle, 5 trb. (1. atrb., 5. btrb.), tb., ctb. / 10 perc. (2 timp.), 2 hp., 2 el.pno., 3 synth., bass guitar / strings: 2.2.2.2.2.

Commissioned by WDR Cologne

First performance:

17 November 1995, Cologne (Dietrich Henschel, bar.; Márta Fábrián, cimb.; WDR Symphony Orchestra, cond. Peter Eötvös)

Ricordi Sy. 3221

38 min.

CD: BMC Records 007

Shadows (1996)

Version for flute, clarinet and chamber orchestra

picc., ob., bcl., cbcl., bn. / 2 hn., trp. (picc.tr.), trb., barsax. / timp., perc., cel. / 8.0.6.4.2. (fl., cl., perc. and cel. amplified)

Commissioned by Land Baden-Württemberg

First performance:

11 March 1996, Ludwigshafen and Baden-Baden (Dagmar Becker, fl.; Wolfgang Mayer, cl.; SWR Symphony Orchestra Baden-Baden / Freiburg, cond. Hans Zender)

Ricordi Sy. 3318

15 min.

CD: BMC Records 007

Shadows (1997)

Version for flute, clarinet and ensemble

picc., ob., bcl., cbcl., bn. / 2 hn., trp. (picc.tr.), trb., barsax. / timp., perc., cel. / 4.0.2.2.2. (fl., cl., perc. and cel. amplified)

First performance:

4 April 1997, Budapest (Gergely Ittész, fl.; Gergely Vajda, cl.; Forrás Ensemble, cond. Peter Eötvös)

Ricordi Sy. 3352

15 min.

CD: KAIROS 0012082KAI

Psy (1996)

Trio from "Psychokosmos"

1. version for flute, cello and cimbalom (or piano or harp or bass marimba)

First performance:

10 June 1997, Mönchengladbach (Ensemble Köln)

2. version for flute, viola and harp

First performance:

November 2002, Paris (Ensemble Intercontemporain)

Ricordi Sy. 3347 (1st version) / Sy. 3274 (2nd version)

9 min.

CD: BIS-CD-948 (1st version, with marimba) /

Hungaroton (1st version, with cimbalom)

Der Blick (1997)

(withdrawn)

Composition with instrumental sounds and eye pictures for headphones, loudspeakers and video

Commissioned by Zentrum für Kunst und

Medientechnologie (ZKM), Karlsruhe

Multimedia (video/tape)

Sound recording: Ensemble Modern

First performance:

October 1997, Karlsruhe

16 min.

Two Monologues (1998)

for baritone and orchestra from Tri Sestri (Three sisters)
Text: Anton Tchechov
(orig. Russian; English version translated by A. Phillips)
2.2.2.2. / 2.2.2.1. / 2 perc., hp. / 14.12.10.8.8. or
12.12.10.8.8.

First performance:
21 February 1999, Frankfurt (Wojtek Drabowicz, baritone;
SWR Symphony Orchestra, cond. Peter Eötvös)

Ricordi Sy. 3418

14 min.

CD: BMC Records 038

Tri Sestri (Three Sisters) (1996-97)

Opera in three sequences

Libretto: Claus H. Henneberg and Peter Eötvös (in Russian),
adapted from Tchechov; German translation: Alexander
Nitzberg; Hungarian translation: Ágnes Rombányi

Countertenors (or ms., ms., alto, sopr.): Irina, Masha,
Olga, Natasha; Tenors: Doctor, Rodé, Fedotik; Baritones:
Andrei, Vershinin, Tusenbach; Basses: Soljonij, Kulygin,
Anfisa

1st orchestra: fl. (afl.), ob. (ca.), cl., bcl. (cbcl.), bn.,
sopr.sax. / 2 hn., trp. (flgtr.), trb. / 2 perc., acc., e-pno. /
1.0.1.1.1.

2nd orchestra: 2.2.2.2. / 2.2.2.1. / 2 perc., el. pno.,
CD-player / 8.8.6.6.4.

Commissioned by Opéra National de Lyon

First performance:

13 March 1998, Lyon (Directed by Ushio Amagatsu,
cond. by Kent Nagano and Peter Eötvös)

Ricordi Sy. 3374

Full evening

CD: DGG 459 694-2



Tri Sestri / Three Sisters

Two Poems to Polly (1998)

for a speaking cello player

Text: Lady Sarashina's poem from the book
"As I Crossed a Bridge of Dreams"

First performance:
28 September 1999, Düsseldorf

Ricordi Sy. 3375

5 min.

Replica (1998)

for viola and orchestra

fl., afl. (also picc.), ob., ca., 2 cl., bcl. (cbcl.), a.sax., 2 bn.
/ 2.2 (2. also bugle).2.1. / 2 perc., acc., cel., hp. / 8.6.5.4.3.

Commissioned by Orchestra Filarmonica della Scala, Milano

First performance:

29 March 1999, Milano (Kim Kashkashian viola, Orchestra
Filarmonica della Scala, cond. Peter Eötvös)

Ricordi Sy. 3424

15 min.

CD: ECM New Series 1711, 465 420-2

As I Crossed a Bridge of Dreams (1998-99)

Scenes from the 11th century in Japan – A Sound Theatre

Libretto: Mari Mezei, after the diary of Lady Sarashina
("recollections of a woman in the eleventh-century
Japan"); English translation: Ivan Morris

Reciter (actress), 3 speakers (soprano, mezzo-soprano,
baritone), alto trombone (solo), contrabass trombone (so-
lo) / 3 cl. (3. also bcl., cbcl.), alto sax (also baritone sax),
sousaphone / 3 percussions, computer piano (without
player) / 3.0.2.2.2.

Special instruments: alto trombone with double-bell, con-
trabass trombone with double-bell, sousaphone with
light-module

Technique: multi-channel harmonizer and sound projection

Commissioned by Donaueschinger Musiktage and
Land Baden-Württemberg

First performance:

16 October 1999, Donaueschingen (Ensemble Varianti
Stuttgart, Claire Bloom, reciter; Mike Svoboda, solo trom-
bone; Gérard Buquet, contrab. trombone; cond. Manfred
Schreier; director: Thea Brejzek)

Ricordi Sy. 3458

52 min.

CD: col legno WWE 2CD 20075

zeroPoints (1999)

for orchestra

4.3.4.3.2 sax. / 4.3.3.1. / 2 hp. / pno. cel. / timp., 4 perc. /
strings

Commissioned by

London Symphony Orchestra, Kölner Philharmonie,
Théâtre des Champs-Élysées, Carnegie Hall, Société
Philharmonique de Bruxelles and Brussels 2000,
Lucerne Festival, Edinburgh International Festival

First performance:

27 February 2000, London (London Symphony Orchestra,
cond. Pierre Boulez)

Schott Music

14 min.

CD: BMC Records 063

Paris-Dakar (2000)

for trombone solo (or any other solo instrument), brass
and percussion, 4 saxophones, 3 trumpets, 3 trombones,
2 percussion

First performance:

28 March 2003, Budapest (Budapest Jazz Orchestra)

Schott Music

7 min.

Snatches of a Conversation (2001)

for double-bell trumpet solo and ensemble (flute, clarinet,
sax, trombone, vibraphone, marimbaphone, noise-maker,
keyboard (sampler), 2 violins, viola, cello, contrabass)

Commissioned by "Europäischer Musikmonat 2001" Basel

First performance:

25 November 2001, Basel (Marco Blaauw, trumpet;
Ensemble Phoenix Basel, cond. Jürg Henneberger)

Schott Music

11 min.

Le Balcon (2001/02)

Opera based on the play by Jean Genet

Libretto: Françoise Morvan, Peter Eötvös, André Markovitz
Commissioned by Aix-en-Provence Festival

First performance:

5 July 2002, Aix-en-Provence (Ensemble
Intercontemporain, cond. Peter Eötvös)

Schott Music

Full evening

IMA (2002)

for mixed choir and orchestra

Text: Sándor Weöres and Gerhard Rühm

Choir: 3.3.3.3. + 8.8.8.8. (or more); Orchestra: 3.2.2.bcl.
2 sax.2. / 3.3.3.1. / 4 perc., 2 key. / 1.1.2.2.2.

Commissioned by Westdeutscher Rundfunk Cologne

First performance:

13 September 2002, Cologne (WDR Symphony Orchestra
and Choir, cond. Sylvain Cambreling)

Schott Music

28 min.

CD: BMC Records 085

Jet Stream (2002)

for solo trumpet and orchestra

2.2 picc.2.ca.3.bcl.2.cbn.2 sax (s.t./a.t.) / 4.3.3.(1. and 2.
tenor, 3. bass).1. / 4 perc., 2 hp., key. (sampler), cel. /
12.12.8.8.8.

Commissioned by BBC Symphony Orchestra, London

First performance:

15 February 2003, London (Markus Stockhausen, trumpet;
BBC Symphony Orchestra, cond. Peter Eötvös)

Schott Music

22 min.

Erdenklavier – Himmelklavier (2003)

in memoriam Luciano Berio

for solo piano

First performance:

20 July 2003, Tanglewood (Pierre-Laurent Aimard)

Schott Music

3 min.

From Atlantis

MUSIC FOR FILM AND THEATRE

(SELECTION)

Hungary 1962 – 1991

Hungarian Theatres

Büchner	Leonce és Léna – Leonce and Lena (1961)
Sean O'Casey	Az ezüst kupa – The Silver Tassie (1961)
Tennessee Williams	Üvegfigurák – The Glass Menagerie (1963)
O'Neil	Amerikai Elektra – Mourning Becomes Electra (1963)
Madách	Az ember tragédiája – Tragedy of Man (1964)
Lermontov	Hóvihar – The Storm (1964)
Pirandello	Hat szerep keres egy szerzőt – Six Characters in Search of an Author (1964)
Anouilh	Beckett (1965)
Katona	Bánk bán (1968)
Shakespeare	Téli rege – The Winter's Tale (1969)
Shakespeare	Athéni Timon – Timon of Athens (1969)

Budapest Children Theatre

Twist Oliver	Oliver Twist (1963)
Hét szem mazsola	Seven Raisins (1965)
Ellopott bejárat	Stolen Entrance (1965)
Foltos és Fülenagy	Spotty and Bigears (1966)



Tri Sestri / Three Sisters. Production Hamburg 2000.

Film

János Rózsa	Tér – Space (1962)
Pál Gábor	Prometeusz – Prometheus (1962)
Pál Gábor	A megérkezés – The Arrival (1962)
Károly Esztergályos	Ötödik pozícióban – In Fifth Position (1962)
Pál Gábor	Aranykor – Golden Age (1963)
Zoltán Fábri	Nappali sötétség – Darkness at Noon (1963)
István Bácskay-Lauro	Igézet – Spell (1963)
István Szabó	Álmodozások kora – The Age of Daydreaming (1964)
Iván Lakatos	Mozaik – Mosaic (1964)
János Szücs	Szomjuság – Thirst (1965)
Mihály Szemes	Az alvilág professzora – The Professor of Inferno (1969)
Ferenc Kardos	Egy örült éjszaka – A Crazy Night (1969)
János Tóth	Aréna – Arena (1969)
Zoltán Huszárik	Amerigo Tot (1969)
Károly Makk	Macskajáték – Cat's Play (1974)
Sándor Sára	Tüske a köröm alatt – Thorn under the Nail (1987)
Judit Elek	Tutajosok – Raftsmen (1990)
Sándor Sára	Könyörtelen idők – Relentless Times (1991)

FILM PORTRAITS AND DOCUMENTARIES

The Seventh Door

Film portrait
ZDF/ARTE – Les Film d'Ici production, Paris (1998)
Directed by Judit Kele
52 min.
Prizes:
- Prix du meilleur documentaire musical de création
attribué par la SACEM, 1999
- Grand Prix au Festival du film d'Art de Montréal, 2000
- Mention spéciale du jury au Festival Classiques en
Images, 2000
Festivals:
- Visions du Réel à Nyon (Suisse)
- Etat Généraux du documentaire à Lussas (France)
- Semana internacional de cine de Valladolid (Espagne)
Available at RM Associates, London

En souvenir de Trois Sœurs

Documentary film about the opera Tri Sestri (Three Sisters)
Les Film d'Ici production, Paris (1999)
Directed by Judit Kele
28 min.
Available at RM Associates, London

Talentum – Eötvös Peter, Composer

Film portrait
DUNA TV Hungary, 2000
Directed by Balázs Sára
30 min.
Available at DUNA TV

Trois Sœurs

Opera en trois séquences de Peter Eötvös
Coproduction LGM, RM Associates, Théâtre Musical de
Paris-Châtelet, MUZZIK, 2001
Stage production: Ushio Amagatsu
Orchestre Philharmonique de Radio France, Kent Nagano
and Peter Eötvös (cond.)
Directed by Don Kent
Available at RM Associates, London

Le Balcon

Opera en dix tableaux de Peter Eötvös
Coproduction Bel Air Media and Aix-en-Provence Festival
Stage Production: Stanislas Nordey
Ensemble Intercontemporain, cond. Peter Eötvös
Realisation: Andy Sommer
Available at Bel Air Media
bel.air.media@wanadoo.fr



Tri Sestri / Three Sisters. Production Hamburg 2000. Stage Design: Emmanuel Clolus. Costume Design: Raoul Fernandez.

DISCOGRAPHY AS A CONDUCTOR

LPs		CDs	
Hans-Jürgen von Bose	Sappho-Gesänge Ensemble Modern Wergo 60109	Michel van der Aa	here [to be found] Radio Kamerorkest Hilversum col legno WWE 2CD 20215
Attila Bozay	The Mill Hungaroton SLPX 12058	Gilbert Amy	Missa cum jubilo Orchestre de Paris Erato 245020-2
Attila Bozay	Sorozat Hungaroton SLPX 11742	Louis Andriessen	Tao (Der Weg) Radio Kamerorkest Hilversum col legno WWE 3CD 20008
Allain Gaussin	Eclipse Ensemble Intercontemporain MFA CAL 1853	Béla Bartók	Concerto for Orchestra Gustav Mahler Jugendorchester EMI Classics CDC 478196 2
York Höller	Arcus Ensemble Intercontemporain Erato STU 71556	Béla Bartók	Viola Concerto; György Kurtág: Mouvement for Viola and Orchestra Peter Eötvös: Replica Kim Kashkashian, Netherlands Radio Chamber Orchestra ECM New Series 1711
York Höller	Résonance Ensemble Modern Harmonia Mundi 772D	Béla Bartók	Concerto for Orchestra; The Miraculous Mandarin Junge Deutsche Philharmonie, Gustav Mahler Jugendorchester BMC Records 058
Nicolaus A. Huber	Sechs Bagatellen Ensemble Modern Harmonia Mundi 713D	Béla Bartók	Bluebeard's Castle SWR Symphony Orchestra Stuttgart Hänssler 93070
Helmut Lachenmann	Mouvement (– vor der Erstarrung) Ensemble Modern Harmonia Mundi HM 713 D	Luciano Berio	Sinfonia Radio Filharmonisch Orkest Hilversum RFO-NPS Hilversum 1999
Mesias Maiguashca	Melodies IRCAM 0001 (1983)	Harrison Birtwistle	Earth Dances BBC Symphony Orchestra London Collins Classics 20012
Mesias Maiguashca	Oeldorf 8 NEA MOUSA NEA 1001 (1975)	Cornelis de Bondt	Die Wahre Art, Dame Blanche Netherlands Radio Chamber Orchestra Donemus CV 113
John McGuire	Freeze Edition Bauer MFB 001	Elliott Carter	What next? / Asko Concerto Netherlands Radio Chamber Orchestra ECM New Series 1817
Younghi Pagh-Paan	Madi Ensemble Modern Harmonia Mundi 772D	Hugues Dufourt	Saturne Ensemble L'itinéraire Accord 202542
Aribert Reimann	Invenzioni Ensemble Modern Harmonia Mundi 772D	Karlheinz Essl	...et consumimur igni... Ensemble Modern ORF CD MP 30 / 4-6
Karlheinz Stockhausen	Ceylon Chrysalis CHR 1110 / 6307573	Ursula Euteneuer-Rohrer	Musik für Streichquartett, Bläserensemble und Schlaginstrumente Ensemble für Neue Musik der Musikhochschule Karlsruhe ANTES Edition BM-CD 14.9002
Karlheinz Stockhausen	Donnerstag aus Licht (Michaels Heimkehr) Deutsche Grammophon 2740272		
Karlheinz Stockhausen	Goldstaub Deutsche Grammophon 410 935-1 (also DG 2561301)		
Karlheinz Stockhausen	Prozession Deutsche Grammophon 2530582		
Manfred Trojahn	Chimères Ensemble Modern Harmonia Mundi 772D		
Iannis Xenakis	Eonta BVHAAS 007		

Philippe Fénelon	Le Chevalier Imaginaire Ensemble Intercontemporain Erato 4509-96394-2	György Kurtág	Portraitkonzert Budapest Festival Orchestra Salzburger Festspiele 1993 (live recording) col legno WWE 2CD 31870
Beat Furrer	Nuun Klangforum Wien KAIROS 0012062KAI	Helmut Lachenmann	Ausklang WDR Symphony Orchestra col legno WWE 1CD 31862
Clemens Gadenstätter	Polyskopie Radio Kamerorkest Hilversum col legno WWE 2CD 20215	Helmut Lachenmann	Schwankungen am Rand; Mouvement (– vor der Erstarrung); "...zwei Gefühle...", Musik mit Leonardo Ensemble Modern; Ensemble Modern Orchestra ECM New Series 1789
Allain Gaussin	Irisation – Rituel Nouvel Orchestre Philharmonique Paris Salabert SCD 9410	Thierry Lancino	Aloni Ensemble Intercontemporain WERGO 282 032-2 (1995)
Georg Friedrich Haas	Nacht-Schatten Ensemble Modern MP 91 ORF 09	György Ligeti	Piano Concerto Cello Concerto Chamber Concerto Ensemble Modern Sony SK 58945
Jonathan Harvey	Percussion Concerto; Madonna of Winter and Spring Netherlands Radio Philharmonic Nimbus Records NI 5649	Magnus Lindberg	Corrente; Duo Concertante; Joy Ensemble Intercontemporain Adès 203582
York Höller	Arcus Ensemble Intercontemporain Erato ECD 88261	Theo Loevendie	Flexio Hague Philharmonic Orchestra Donemus CV 24
York Höller	Improvisation sur le nom de Pierre Boulez Ensemble Intercontemporain Wergo WER 6515-2	Tod Machover	Spectres Parisiens Asko Ensemble Bridge BCD 9002
Guus Janssen	Verstelwerk Radio Kamerorkest Hilversum col legno WWE 3CD 20008	Bruno Maderna	Hyperion Asko Ensemble Amsterdam Montaigne 2 CD 782014
Michael Jarrell	Assonance V Ensemble Modern MP 90 ORF 08	Jörg Mainka	„la condition humaine“, aus dem Blickwinkel eines rotierenden Tonkopfes Ensemble Modern Wergo WER 6557 2
Michael Jarrell	Congruences; Assonance IV Ensemble Intercontemporain Adès 203642	Philippe Manoury	Zeitlauf Ensemble Intercontemporain Erato ECD 75552
Zoltán Jeney	Cantos para todos Asko Ensemble Hungaroton HCD 31653	Olga Neuwirth	Lonicera Caprifolium Klangforum Wien Accord 205232
Zoltán Jeney	ALEF – Hommage à Schönberg Budapest Symphony Orchestra Hungaroton HCD 31653	Ichiro Nodaira	14 écartés vers le Défi Fontec FOCD 2535
Zoltán Jeney	Spaziosa calma... Asko Ensemble Hungaroton HCD 32050	Emmanuel Nunes	Musik der Frühe Ensemble Intercontemporain Erato ECD 75551
Georg Katzer	Offene Landschaft mit obligatem Ton e The Chamber Orchestra of Europe Wergo WER 6274-2	Robert HP Platz	Nerv II Radio Kamerorkest Hilversum col legno WWE 3CD 20008
Joachim Krebs	Doubles and Echoes Ensemble für Neue Musik der Musikhochschule Karlsruhe ANTES Edition BM-CD 14.9002	Steve Reich	Mein Name ist; Tehillim (Part I) Schola Cantorum Stuttgart; SWR Radiosinfonieorchester Stuttgart Cadenza 800895
György Kurtág	...quasi una fantasia...; Messages of the late R. V. Trussova Rosemary Hardy, Ensemble Modern Sony SK 53290	Steve Reich	The Desert Music BBCAI 1998

Roger Reynolds	Archipelago Ensemble Intercontemporain Neuma (1996)	Walter Zimmermann	Saitenspiel Ensemble Modern BMG 74321 73502 2
Wolfgang Rihm	Chiffre I Ensemble für Neue Musik der Musikhochschule Karlsruhe ANTES Edition BM-CD 14.9002	Bernd Alois Zimmermann	Violin Concerto 2000 London Hall LH docu 10 001 120
Poul Ruders	Corpus cum figuris Ensemble Intercontemporain Point PCD 5084		
Arnold Schönberg	Pierrot Lunaire Erste Kammer-symphonie Phyllis Bryn-Julson, Ensemble Modern BMG/RCA 09026 61179 2		
Karlheinz Stockhausen	Hymnen (3. Region) WDR Symphony Orchestra Koch-Schwann 3-5037-0		
Igor Stravinsky	Les Noces (Versions 1917 and 1923) Hungaroton HCD 12989		
Eugen Werner Velte	Vision I Ensemble für Neue Musik der Musikhochschule Karlsruhe ANTES Edition BM-CD 14.9002		
Robert Wittinger	Maldoror-Requiem SWR Sinfonieorchester Stuttgart Cadenza D 889-8		
Róbert Wittinger	Concerto per oboe, arpa e orchestra d'archi op.24 SWR Radiosinfonieorchester Stuttgart Bayer Records BR 100 340		

In Preparation

Luciano Berio	Sinfonia Göteborgs Symfoniker DGG
Friedrich Cerha	Cello Concerto Netherlands Radio Chamber Orchestra ECM
H.K. Gruber	Ariel Göteborgs Symfoniker DGG
Arnold Schönberg	Serenade Ensemble Modern BMG/RCA
Franz Schreker	Kammersymphonie Netherlands Radio Chamber Orchestra ECM
Edgard Varése	Déserts; Hyperprism; Octandre; Intégrales; Ionisation Ensemble Modern ZAPPA Music

From *Tri Sestri / Three Sisters*

DISCOGRAPHY AS A COMPOSER

LPs

Windsequenzen (Sequences of the Wind) / Cricket Music
Hungaroton SCPX 12602

Moro Lasso
EMI-Electrola C-065-28830
(Deutscher Schallplattenpreis)

Mese (Tale)
(on: Hungarian Electronic Music)
Hungaroton SLPX 11851

CDs

Chinese Opera; Intervalles intérieurs
Ensemble Intercontemporain Paris
ERATO ECD 75554

Chinese Opera
Ensemble Modern
MP 90 ORF 08

Hochzeitsmadrigal
Collegium Vocale Köln
Koch-Schwann 3-5037-2

Atlantis; Psychokosmos; Shadows
WDR Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra
London, SWR Symphony Orchestra Baden-Baden and
Freiburg
BMC Records 007

Tri Sestri (Three Sisters)
Opera National de Lyon 1998
(Live recording of the world premiere)
Deutsche Grammophon 459 694-2

Replica
Netherlands Radio Chamber Orchestra
Kim Kashkashian, viola
ECM New Series 1711

**Two Monologues; Harakiri; Tale; Insetti
galanti; Cricket music**
SWR Symphony Orchestra Baden-Baden and Freiburg,
Tokk Ensemble Tokyo, Piroska Molnár, Tomkins Ensemble
Budapest
BMC Records 038

Chinese Opera; Shadows; Steine
Klangforum Wien
KAIROS 0012082KAI

Psalm 151; Psy; Triangel
UMZE Chamber Ensemble
BIS-CD-948

As I Crossed a Bridge of Dreams
Neue Vocalsolisten, Stuttgart
Ensemble VARIANTI
col legno WWE 2CD 20075

zeroPoints
Göteborg Symphony Orchestra
BMC Records 063

**Elektrochronik; Music for New York;
"Now, Miss!"; Derwisch Tanz**
BMC Records 072

IMA; Korrespondenz; Kosmos
WDR Symphony Orchestra and Choir; Andreas Grau,
Götz Schumacher; Pellegrini Quartet
BMC Records 085

Feuermusik (1972)
Feedback Studio Köln
FEEDBACK CD 2 (Elektronische Musik 1968-1976)

In Preparation

**Jet Stream; Snatches of a Conversation;
Paris-Dakar**
BBC Symphony Orchestra London, Musikfabrik NRW
Düsseldorf, Budapest Jazz Soloists
BMC Records (2003)

Intervalles intérieurs; Windsequenzen
UMZE Ensemble Budapest, Klangforum Wien
BMC Records (2004)

As I Crossed a Bridge of Dreams
CD and DVD-Video
BMC Records

**Windsequenzen; Intervalles intérieurs;
Psalm 151**
Musikfabrik NRW Düsseldorf
hr media (DVD-Audio)

BIBLIOGRAPHY

Evelyne Dreyfus:

Peter Eötvös

CNAC Magazine no. 24/9 (Centre Georges Pompidou), Paris 1984, p. 28

Vácz Tamás:

Beszélgetés Eötvös Peterrel az elektronikus zenéről

Muzsika, Vol. 29 no. 12, Lapkiadó Publishing House, Budapest 1986, p. 29-33 (HU ISSN 0027-5336)

Varga Bálint András:

3 kérdés 82 zeneszerző (3 questions 82 composers)

Zeneműkiadó Budapest 1986, p. 101-109 (ISBN 963 330 611 6)

Varga Bálint András:

Composing and/or Conducting - Peter Eötvös or his dilemma

The New Hungarian Quarterly XXVIII/105, Spring 1987
Lapkiadó Publishing House, Budapest 1987, p. 218-225 (HU ISSN 0028-5390)

Philippe Albèra:

Entretien avec Peter Eötvös. Musiques en Creation

(Festival d'Automne à Paris),
Ed. Contrechamps Genève 1989, p. 120-128

Interview de Peter Eötvös par Claude Delangle

APES
(Association Internationale Pour l'Essor du Saxophone),
no. 14, août 1990, Lyon, p. 14-18

Peter Eötvös:

Penser à Bruno Maderna

Festival d'Automne à Paris 1991, p. 52-53

J. Györi László:

A zenei hang fizikai jelenség

Kritika 1992/3 Népszabadság RT Budapest, p. 31-33 (ISSN 0324-7775)

Ulf Werner:

Das Sinfonieorchester: Perspektiven einer Institution, oder eine Institution ohne Zukunft?

20 Jahre Junge Deutsche Philharmonie

ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg 1994, p. 90-97 (ISBN 3 930079 50 X)

Meine Musik ist Theatermusik

Peter Eötvös im Gespräch mit Martin Lorber

MusikTexte Band 59, Juni 1995, Köln, p. 7-14 (ISSN 0178-8884)

Peter Eötvös:

Ich sehe mich als "Testpiloten" für Neue Musik Eine Sprache der Gegenwart

Musica Viva 1945-95 (ed. Renate Ulm), Mainz/München 1995, p. 332-339 (ISBN 3-7957-8361-5)

Stefan Fricke:

Über Peter Eötvös und ein komponiertes Harakiri. Zwischen Volks- und Kunstmusik

Aspekte der ungarischen Musik.
Saarbrücken: Pfau, 1999 (ISBN 3-89727-062-5)

Portrait Peter Eötvös in:

Eckhard Roelcke, Der Taktstock

Paul Zsolnay Verlag, Wien 2000, p. 128-131 (ISBN 3-552-04985-1)

Willem Bruls:

Leise aber voll. Tri sestri van Peter Eötvös

Documenta, Mededelingen van het documentatiecentrum voor dramatische kunst 2000 nr. 4, Gent 2000

Michel Pazdro, Christian Merlin, Jean-Michel Brèque, András Zoltán Bán, Jean-Francois Labie:

Peter Eötvös, Trois Sœurs Libretto, analyses, reviews, photos, performance list, CDs

L'Avant Scène Opéra nr 204, 2001

Paul Griffiths:

Shadowplay. The Hungarian

Quarterly, vol. 42, 2001

Max Nyffeler:

Von der Utopie des Metiers Dirigieren als Praxis der Veränderung. Portrait and interview with Peter Eötvös

Neue Zeitschrift für Musik 1/2002, Schott, Mainz, p. 16-22

INTERNATIONAL EÖTVÖS INSTITUTE FOUNDATION

The main aim of the International Eötvös Institute, founded 1991 by Peter Eötvös, is to provide an opportunity for young conductors and composers – whose studies were based on the valuable traditions of the past –, to achieve an understanding how to build a relationship with contemporary music, musicians, composers and the audience.

“We have enough experience to know that new music and its special problems also set new tasks and demands for the education of conductors. Technical teaching is not nearly enough: there must be a close study of different styles of composition, gestural-communicative ability, analytic hearing, knowledge of instruments, acoustics and the financial implications, historical perspective, ability to see into the future etc.

Our programs include some important works of the 20th century with detailed analyses to show how to understand and learn those pieces. Most of the time we are not able to provide an orchestra to conduct for the participants, but we attribute great importance to the analytic and detailed understanding of these pieces.

Last years we had more than 50 participants, conductors and composers from 19 countries (Australia, Belgium, Brazil, Canada, England, France, Germany, Greece, Hungary, Israel, Italy, Japan, Lithuania, Netherlands, Norway, Spain, Sweden, Switzerland, United States), some of them took part in two or more programs and return from year to year.

We are very glad to hear that former participants of our institute have found places with excellent ensembles and orchestras or have founded new ensembles and have had success with their programs. We do our best to help them in their work and to find new ways of promoting them.

The courses are jointly organized by the International Eötvös Institute and other institutions and orchestras. “

Peter Eötvös

Courses and seminars 1993-2003 (places, orchestras and institutions)

Amsterdam, Vienna, Budapest / Symphony Orchestra

Utrecht School of Arts (European tour)

Brussels / Conservatoire de Musique

Cologne / WDR Symphony Orchestra

Cologne / Hochschule für Musik, Ensemble Köln

Darmstadt / Ensemble Modern

Donaueschingen / SWR Symphony Orchestra
Baden-Baden and Freiburg

Edenkoben / Herrenhaus Edenkoben

Gothenburg / Göteborg Symphony Orchestra

Hilversum / Radio Filharmonisch Orkest

Hilversum / Radio Kamerorkest, Kondrashin Masterclass

London / Young Composers' Forum,
BBC Symphony Orchestra

Lyon, Grenoble, Macon / Conservatoire National
Supérieur de Musique, Lyon

Stuttgart / SWR Symphony Orchestra Stuttgart

Stuttgart / Ensemble Varianti, Musik der Jahrhunderte

Szombathely / International Bartók Festival,
Savaria Symphony Orchestra

Vienna / Wiener Symphoniker

Vienna / Klangforum Wien

Villeneuve-lèz-Avignon / Centre Acanthes

INDEX

Preface	3
Rachel Beckles Willson Who is Peter Eötvös?	5
With statements of Claudio Abbado Pedro Amaral Jean-Pierre Brossmann Iván Fischer	
Zoltán Farkas Peter Eötvös – Sketches for a Portrait	9
With statements of György Kurtág Helmut Lachenmann Zoltán Peskó Kwamé Ryan Karlheinz Stockhausen	
Ivo Nilsson Refreshing Simplicity, Extreme Clarity	13
Rachel Beckles Willson Wer ist Peter Eötvös?	15
Mit Grußworten von Claudio Abbado Pedro Amaral Jean-Pierre Brossmann Iván Fischer	
Zoltán Farkas Die Gesichter von Peter Eötvös	19
Mit Grußworten von György Kurtág Helmut Lachenmann Zoltán Peskó Kwamé Ryan Karlheinz Stockhausen	
Rachel Beckles Willson Qui est Peter Eötvös?	25
Avec appréciations de Claudio Abbado Pedro Amaral Jean-Pierre Brossmann Iván Fischer	
Zoltán Farkas Les visages de Peter Eötvös	29
Avec appréciations de György Kurtág Helmut Lachenmann Zoltán Peskó Kwamé Ryan Karlheinz Stockhausen	

Rachel Beckles Willson Eötvös Peter nyomában?	35
Köszöntő szavak Claudio Abbado Pedro Amaral Jean-Pierre Brossmann Iván Fischer	
Zoltán Farkas Eötvös Peter arcai	39
Köszöntő szavak György Kurtág Helmut Lachenmann Zoltán Peskó Kwamé Ryan Karlheinz Stockhausen	
Tri Sestri/ Three Sisters	43
Biography	44
Compositions	45
Music for Film and Theatre	50
Film Portraits and Documentaries	51
Discography as a Conductor	52
Discography as a Composer	55
Bibliography	56
International Eötvös Institute Foundation	57

RICORDI

G. RICORDI & CO.
Bünnen- und Musikverlag GmbH
Baumkirchner Str. 53a
D – 81673 München
Tel.: +49 (0)89 99 15 06 – 0
Fax: +49 (0)89 9 03 88 59
e-mail: info@ricordi.de
Homepage: www.ricordi.de



Éditions Durand Salabert Eschig
4-6, Place de la Bourse
F – 75080 Paris Cedex 02
Tel.: +33 1 44 88 73 73
Fax: +33 1 44 88 73 89
e-mail: durand-salabert-eschig@bmg.com
Homepage: www.durand-salabert-eschig.com



Editio Musica Budapest
Music Publisher Ltd.
Victor Hugo utca 11-15
H – 1132 Budapest
Tel.: +36 1 2361 – 100
Fax: +36 1 2361 – 101
e-mail: musicpubl@emb.hu
Homepage: www.emb.hu

RICORDI

