

 BIS
CD-948 DIGITAL

Péter Eötvös



Psalm 151
Psy
Triangel

Zoltán Rácz, percussion
UMZE Chamber Ensemble
Péter Eötvös

EÖTVÖS, Péter (b. 1944)

- [1] Psalm 151** (in memoriam Frank Zappa) (1993) (*Ricordi*) **19'24**
 für Schlagzeug Solo / for percussion solo
Zoltán Rácz, percussion
- [2] Psy** (1996) (*Ricordi*) **8'09**
 Trio für Marimba, Flöte und Violoncello / Trio for Marimba, Flute and Cello
Zoltán Rácz, marimba • **Gergely Ittzes**, flute • **Miklós Perényi**, cello
- Triangel** (1993) (*Ricordi*) **36'47**
 Aktionen für einen kreativen Schlagzeuger und 27 Musikern /
 Actions for a Creative Percussionist and 27 Musicians
- | | | |
|-------------|---|-------|
| [3] | 1. Eingang mit Triangel | 0'49 |
| [4] | 2. Erste Promenade (Tom-Toms, Keyboard, Tuba) | 2'10 |
| [5] | 3. Glas-Straße (Glasglocken und gestimmte Flaschen) | 4'07 |
| [6] | 4. Zweite Promenade (Vibraphonen, Keyboard) | 1'22 |
| [7] | 5. Für Steeldrums und Streichtrios | 7'21 |
| [8] | 6. Halbfinale (Pauken solo, Tutti) | 10'34 |
| [9] | 7. Für Tam-Tams und Blech | 5'28 |
| [10] | 8. Für Triangel Solo und Triangel-Chöre | 1'39 |
| [11] | 9. Für verstärkte Triangeln und Klarinette | 1'17 |
| [12] | 10. Ausgang mit Triangel | 2'00 |

Zoltán Rácz, percussion

UMZE Chamber Ensemble, Budapest, directed by **Péter Eötvös**

Péter Eötvös talks to Zoltán Rácz

Péter Eötvös (PE): This record presents the various forms of establishing contact, of communication. The common characteristic of the material is the soloistic use of a large number of diverse percussion instruments. Communication, the conveyance of information has been one of the basic functions of percussion from prehistoric times. Percussion instruments disappeared from European written music from the Middle Ages onwards, and did not reappear until the 20th century. For church and court music, percussion signified something alien to music, something coarse, vulgar, 'not noble', the accompaniment of frolics and dances, the steady pulsating beat that holds together the marching of soldiers. At the beginning of the 20th century, 'noise' appeared in musical thinking and the world of sound, and the demand for variety in sound resulted in the rapid development of percussion instruments.

Zoltán Rácz (ZR): Percussion instruments disappeared from music for several centuries, but only in Europe, and their return was not brought about by European influence. The communicative function attributed to them holds true for Africa and South America, but in south-east Asia their function was quite different. There the instruments had a cult rôle. Court percussion music exists in Africa too, for example in Uganda, and it is not folk music either.

The twentieth century evolution of percussion instruments has two important sources: Cage's conception on the one hand, and the direction taken by Varèse on the other. In Cage's formulation, the fundamental principle of composition is time. He wanted to sidestep the hierarchy of pitch levels, to avoid having to build upon this hierarchy in composition, and this is what led him to use percussion instruments. The other conception is that of Varèse, who used combination tones, two chords sounded simultaneously on untuned percussion instruments.

PE: One of the pieces on this recording, *Triangel*, is not the type of concerto where the soloist is accompanied by an orchestra; here the soloist is a leader, a 'master drummer' of the African type, and the other instruments are the 'choir' that reacts and answers. So the tasks are formulated in a way that will ensure the establishment of this relationship.

ZR: This play with the 'choir' at the same time presupposes a partnership. Playing percussion instruments is not a solitary genre, but a collective one; it involves partners or an audience as a necessary precondition.

PE: *Triangel* was written for a creative percussionist, which implies that the soloist can select the instruments most suited to his world of sound. Certain movements of the piece are set, but only two movements are set for the solo percussionist, the others are special compositional tasks. While writing the piece I asked myself whether the percussionists would attach special value to this.

ZR: Only a musician who has some connection with a genre or style of which improvisation is an essential element can attempt a task of this type. I don't think that a performer who only undertakes the interpretation of written down pieces can take on a movement like this.

PE: What I call the 'composition' of the soloist is in fact an exercise in hearing, in listening, which is unusual in so far as the musician has not only to dictate, but also to react, decide, accept or demand a different type of sound upon listening to the reply. This is not improvisation because it is not the intuitive freedom of composition that is the important thing about it. It gives tasks to the group, and the replies given determine the next steps of the soloist.

For example, in the 'glass street' movement, you shape, condense, thin out or arrange the eight-note chord of the 'bottle-blowers'. Or in the tam-tam movement of the brass, where you react to the pitch of the brass which develops right there, at that very moment. Is it interesting to do this, for a percussionist?

ZR: Personally, I find it very interesting.

PE: In *Triangel*, there is one percussion soloist, and four groups of instruments: nine strings, eight woodwinds, seven brass, two percussion and one keyboard. The soloist establishes contact with each of the groups separately and works out a different task with each. The piece begins with the soloist improvising on a small triangle. The second movement is a promenade, written down by me, but the third is 'composed' by

the soloist – the ‘glass street’ mentioned previously – the soloist plays on glass bells, and the eight woodwinds reply by blowing tuned glasses.

ZR: It is true that there are no limitations in this movement, yet I don’t feel that I am ‘composing’ it, that it could be my piece. The task is set, determined, it is just the solution that is left to me.

PE: There is a part in the middle of the piece called ‘Halbfinale’, which unifies all four groups. I composed these relationships for the group, but left them free for the soloist. There are two such free movements in the piece, which can vary depending on the soloist. The ‘Halbfinale’ is the only part of the piece that is conducted by the conductor and in which the soloist plays a real solo, a cadenza.

ZR: It is a traditional solo, a true improvisation which is built up from the composed material but at the same time departs from it.

PE: What road must the soloist traverse while shaping the piece from the first rehearsal onwards, and what changes happen along the way?

ZR: The relationship with the musicians changes, for example. At the time of the first rehearsal I have as yet no idea how each musician is going to react; it is then that I learn who is prepared to react at all and to what lengths each will go, and this affects my playing significantly. That is what rehearsal is all about. I try out the possibilities, see what kind of sound, what kind of density I can create. It is an experiment to determine what kind of form I can create, to decide whether I want it to be a recognizable form, or a totally free play.

PE: Are there similar tasks in other pieces of music?

ZR: No tasks of this type, no. Here one must think about what one is to do.

PE: In the fifth movement, the soloist sets the tempo with the first string trio, then he goes over to the second group, slows down the same music starting from *unisono*, then

slows it down even further with the third group. You hear the same music in three different tempos, in three different levels of time. Then comes the hardest part: to bring the three groups back to play synchronously.

ZR: This is one of the most difficult tasks I've ever met with. If it was not for my experience of phase shifts from playing Steve Reich pieces, I wouldn't be able to accomplish it. It requires you to divide your attention, to control a tempo that differs from the one you are playing in. At rehearsals, the strings asked me every time how it is possible to do this. All I answered was that they should follow me unconditionally, to trust in my conducting. I take great care to make no mistakes, as far as possible. If I make no mistakes, all of a sudden they begin to believe that it will work. The same goes for the 'master drummer'; the important thing is that there is a person whom the others trust, this is an essential element of their communication, and it may be the key to this movement.

PE: The seventh is the movement featuring the tam-tam and the brass instruments, in which the soloist strikes the tam-tam from above or below to show the brass whether they should play high or low notes.

ZR: In this movement more possibilities are open to me than in the 'glass street', for if they play a note that does not fit into the sound, I can immediately give another signal to change the sound. The eighth movement is a real 'African' movement, where the 'master drummer' teaches the 'people' to drum.

PE: ...on a triangle.

ZR: This movement does not develop during rehearsal, but depends on the situation of the moment, the mood of the performance.

PE: Everyone knows only the high tone of the triangle, yet if we strike it holding it close to our ear, we find that it has beautiful, bell-like deep tones as well. This can be made audible with a microphone placed close.

ZR: ...and this way we can glimpse, or rather listen in to the inner life of the instrument...

PE: Let's go on to another piece. *Psy* was originally written for dulcimer (cimbalom), flute and cello, but it can be played on the piano or the harp instead of the dulcimer. Here the part of the dulcimer is played by a five-octave marimba, which in my opinion results in the most mysterious sound combination of all. The piece is a *parlando-rubato-recitativo*, in which the marimba is given a free, recitative rôle, and the other two instruments follow it like a shadow in an extraordinarily relaxed manner of playing.

ZR: The freedom of the leading rôle works only if the rules are precisely laid down. Here the rhythmically defined, set material of the other two instruments constitutes the 'marrow', the most important and basic part of the piece, compared to which I can be free. This piece is a conversation between three partners, and not a dictation like in *Triangel*.

PE: The third piece on the record is *Psalm 151*, a ritual piece. The notations are not of a rhythmic character, but are gesture-duration. The strophes played on the bass drum symbolize earthly suffering, passive, suffered forms of aggressive contact with animal or human skin, a 'biblical' series of actions, scratching, beating with a bundle of sticks or a whip. The 'processions' played on the metal instruments symbolize the establishing of connections, communication with the spiritual world. The piece was written in memory of Frank Zappa; it is a protestation, a psalm that calls to account, that is why it was given the number 151.

ZR: Of the three, I feel that *Psalm* is a 'classic' piece from the performer's point of view, where there is a musical and a significant scenic task to be fulfilled. How to compensate for the lack of visual experience is a big question. This is a different type of communication, which lacks visualization. Therefore the recording must be much more concentrated.

PE: ...and different acoustic circumstances must be created for the listeners, unlike those they are accustomed to in the concert hall. On this recording, for example, the

close microphone positions produce a sound normally heard by the players, not the audience, during a concert hall performance. This 'new' sound will probably constitute a point of special interest for the listeners of the CD.

* * * * *

Peter Eötvös is one of the best known interpreters of 20th-century music. He was born in 1944 in Transylvania, received diplomas from the Budapest Academy of Music (composition) and the Musikhochschule in Cologne (conducting). Between 1968 and 1976 he played regularly with the Stockhausen Ensemble. From 1971 until 1979 he worked at the electronic music studio of the Westdeutscher Rundfunk in Cologne. In 1978, at the invitation of Pierre Boulez, he conducted the inaugural concert of IRCAM in Paris, and he was subsequently named musical director of the Ensemble InterContemporain, a post he held until 1991.

From 1985 until 1988 he was Principal Guest Conductor of the BBC Symphony Orchestra. He was Principal Guest Conductor at the Budapest Festival Orchestra from 1992 until 1995, and has been Chief Conductor of the Hilversum Radio Chamber Orchestra since 1994. In 1991 he founded the International Eötvös Institute and Foundation for young conductors and composers. From 1992 until 1998 he was professor at Hochschule für Musik in Karlsruhe, and since 1998 he has been a professor at the Musikhochschule in Cologne.

He was named 'Officier de l'ordre des Arts et des Lettres' by the French Cultural Minister in 1988 and was awarded the Bartók Prize in Hungary in 1997. He is a member of the Akademie der Künste in Berlin, the Szechenyi Academy of Art in Budapest and Sächsische Akademie der Künste in Dresden. His compositions – including *Chinese Opera*, *Psychokosmos*, *Atlantis*, *Shadows*, *Two Monologues*, *Replica*, *As I crossed a Bridge of Dreams* and the opera *Three Sisters* – have been performed throughout the world and are regularly heard at many European festivals. The opera *Three Sisters* was awarded the Prix Claude-Rostand, Grand Prix de la Critique 1997/98 and Victoires de la Musique Classique et du Jazz 1999 in France. His works are published by Editio Musica Budapest, Ricordi Verlag in Munich, Salabert in Paris and Schott Music in Mainz.

Zoltán Rácz, percussion, was born in Budapest in 1960 and began his musical studies in 1966, first on the piano and some years later also on percussion instruments. Having completed his studies at the Béla Bartók Conservatory, he graduated from Ferenc Liszt Music Academy in 1983. As a student he became increasingly interested in the solo and chamber music repertoire for percussion instruments. He has regularly participated at the concerts of the New Music Workshop and presented several new pieces.

In 1983 he was a founder member of the Budapest Festival Orchestra. In 1984 he founded the Amadinda Percussion Group, of which he remains the artistic director. Since 1990 he has been a professor at Ferenc Liszt Music Academy. Zoltán Rácz has performed with Andras Schiff internationally, for example at the Queen Elizabeth Hall in London, Berlin Festival and Mondsee Festival. He was a member of the Budapest Festival Orchestra between 1992 and 1996 as well as editor of a music programme on Hungarian Television during the same period. Since 1997 he has been a musical adviser of the Budapest Spring Festival.

In 1997 he founded the UMZE Chamber Ensemble together with musicologist András Wilhelm. He has given masterclasses at the Ferienkurse für Neue Music in Darmstadt (1996), the Juilliard School of Music and Yale University (1998), at several universities in Japan (1999) and at the First International Summer Camp in Taipei (1999). He participated in the jury of the fourth International Music Competition in Brno in 1999. In 1988 he was awarded the Ferenc Liszt Prize (together with the members of Amadinda).

The **UMZE Chamber Ensemble** was founded in 1997 and made its débüt in the context of the Budapest Autumn Festival. Its name is the Hungarian abbreviation for 'New Hungarian Music Association'. The members are proud to inherit and continue the tradition of the original UMZE established in 1911 and closely associated with the activities of Béla Bartók and Zoltán Kodály. That association is considered even nowadays as one of the most progressive initiatives in the history of Hungarian music.

The most important aim of the new UMZE Chamber Ensemble is to perform the masterpieces of 20th century music, to inspire Hungarian and international composers to write new pieces and to present them. The theoretical background and impetus for the formation of the ensemble comes from Zoltán Rácz (artistic director of Amadinda Percussion Group) and the musicologist András Wilhelm. Since 1999 Péter Eötvös has

been honorary conductor of the group. The ensemble's repertoire include a large selection of composers living in Hungary as well as Péter Eötvös, Mauricio Kagel, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen and Christian Wolff. Beside giving concerts at the Budapest Spring Festival, Budapest Autumn Festival and Szombathely Festival of New Music, the UMZE Chamber Ensemble has also appeared internationally: in October 1999 it made acclaimed appearances at the Akademie der Künste in Berlin and at the ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) in Karlsruhe.



Zoltán Rácz

Photo: © Andrea Felvégi

Péter Eötvös spricht mit Zoltán Rácz

Péter Eötvös (PE): Diese CD will verschiedene Arten der Kommunikation, des In-Kontakt-Tretens, zeigen. Das gemeinsame Charakteristikum des Materials ist die solistische Verwendung einer großen Anzahl verschiedener Schlagzeuginstrumente. Die Kommunikation, das Weiterbefördern von Information, war seit prähistorischer Zeit eine der grundlegenden Aufgaben des Schlagzeugs. Schlaginstrumente verschwanden mit Beginn des Mittelalters aus der notierten europäischen Musik und kamen erst im 20. Jahrhundert wieder. Für die Kirchen- und Hofmusik bedeutete das Schlagzeug etwas, welches der Musik fremd war, etwas Grobes, Vulgäres, „Unedles“, eine Begleiterscheinung von Ausgelassenheit und Tänzen, den Takt, der das Marschieren der Soldaten zusammenhält. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts zog der „Lärm“ in das musikalische Denken und die Klangwelt ein, und das Verlangen nach klanglicher Vielfalt führte zur schnellen Entwicklung der Schlaginstrumente.

Zoltán Rácz (ZR): Die Schlaginstrumente verschwanden für mehrere Jahrhunderte aus der Musik, aber nur in Europa, und ihre Rückkehr kam nicht durch europäischen Einfluß zustande. Es ist wahr, daß sie in Afrika und Südamerika eine kommunikative Funktion hatten, aber in Südostasien war ihre Funktion eine ganz andere. Dort hatten die Instrumente eine religiöse Rolle. Auch in Afrika gibt es eine höfische Schlagzeugmusik, beispielsweise in Uganda, und ist auch keine Volksmusik.

Die Entwicklung der Schlaginstrumente im 20. Jahrhundert hat zwei wichtige Quellen: einerseits Cages Konzept, andererseits Varèses Richtung. Laut Cage ist die Zeit das grundlegende Prinzip des Komponierens. Er wollte die Hierarchie der Tonhöhen beiseiteschieben, den zwangsläufigen Aufbau auf dieser Hierarchie vermeiden, was dazu führte, daß er Schlagzeug verwendete. Das andere Konzept ist jenes von Varèse, der Kombinationstöne verwendete, zwei Töne, welche gleichzeitig auf tonhöhenlosen Schlaginstrumenten erklangen.

PE: Eines der Stücke bei dieser Aufnahme, *Triangel*, ist nicht jene Art eines Konzerts, wo der Solist von einem Orchester begleitet wird. Hier ist der Solist ein Anführer, ein „Meistertrommler“ des afrikanischen Typs, und die anderen Instrumente sind der „Chor“, der reagiert und antwortet. Somit sind die Aufgaben auf eine Weise formuliert,

durch die das Etablieren dieser Relation sichergestellt wird.

ZR: Dieses Spiel mit dem „Chor“ setzt gleichzeitig eine Partnerschaft voraus. Das Spielen von Percussioninstrumenten ist keine einsame, sondern eine kollektive Gattung; Partner oder ein Publikum sind eine notwendige Voraussetzung.

PE: *Triangel* wurde für einen kreativen Schlagzeuger geschrieben, woraus hervorgeht, daß der Solist jene Instrumente auswählen kann, die für seine Klangwelt die geeigneten sind. Manche Sätze sind gesetzt, aber nur zwei Sätze sind für den Soloschlagzeuger gesetzt, die übrigen sind besondere kompositorische Aufgaben. Während ich das Stück schrieb, fragte ich mich immer wieder, ob die Schlagzeuger besonderen Wert darauf legen würden.

ZR: Nur ein Musiker, der irgendeine Verbindung mit einer Gattung oder einem Stil hat, wo die Improvisation ein wichtiges Element ist, kann den Versuch einer Aufgabe dieser Art wagen. Ich glaube nicht, daß ein Musiker, der nur notierte Stücke spielt, einen Satz wie diesen spielen kann.

PE: Was ich die „Komposition“ des Solisten nenne, ist in Wirklichkeit eine Übung im Hören, im Horchen, was insofern ungewöhnlich ist, als der Musiker nicht nur diktieren muß, sondern auch reagieren, entscheiden, eine verschiedene Art des Klanges akzeptieren oder verlangen muß, nachdem er die Antwort gehört hat. Dies ist keine Improvisation, denn es ist nicht die intuitive Freiheit der Komposition, die dabei das Wichtige ist. Die Gruppe erhält Aufgaben, und die abgegebenen Antworten entscheiden über die nächsten Schritte des Solisten.

Im „Glas-Straße“-Satz formt, verdichtet, verdünnt oder arrangiert man beispielsweise den Achttonakkord der „Glasbläser“. Oder im Tamtam-Satz des Blechs, wo man auf die Tonhöhe des Blechs reagiert, die gerade dort, in eben jenem Augenblick entsteht. Ist es für einen Schlagzeuger interessant, dies zu machen?

ZR: Persönlich finde ich es sehr interessant.

PE: In *Triangel* gibt es einen Schlagzeugsolisten und vier Instrumentengruppen: neun

Streicher, acht Holzbläser, sieben Blechbläser, zwei Schlagzeuger und ein Keyboard. Der Solist tritt mit jeder der Gruppen einzeln in Kontakt und erarbeitet mit jeder eine verschiedene Aufgabe. Das Stück beginnt damit, daß der Solist auf einer kleinen Triangel improvisiert. Der zweite Satz ist eine Promenade, von mir notiert, aber der dritte wird vom Solisten „komponiert“ – die bereits erwähnte „Glas-Straße“ – der Solist spielt auf Glasmärsche, und die acht Holzbläser antworten, indem sie auf gestimmten Gläsern blasen.

ZR: Es ist wahr, daß es in diesem Satz keine Begrenzungen gibt, aber trotzdem empfinde ich nicht, daß ich ihn „komponiere“, daß er ein Stück von mir sein könnte. Die Aufgabe ist festgelegt, bestimmt, nur die Lösung wird mir überlassen.

PE: Es gibt einen Teil in der Mitte des Stücks mit dem Titel „Halbfinale“, wo alle vier Gruppen vereinigt werden. Ich komponierte diese Beziehungen für die Gruppe, ließ sie aber für den Solisten frei bleiben. Es gibt zwei solche freie Sätze im Stück, die, je nachdem wer der Solist ist, verschieden sein können. Das „Halbfinale“ ist der einzige Teil des Stücks, das vom Dirigenten dirigiert wird, und wo der Solist ein wirkliches Solo spielt, eine Kadenz.

ZR: Es ist ein traditionelles Solo, eine wahre Improvisation, die aus dem komponierten Material aufgebaut wird, sich gleichzeitig aber von ihm entfernt.

PE: Welchen Weg muß der Solist zurücklegen, während er von der ersten Probe weg das Stück gestaltet, und welche Veränderungen finden unterwegs statt?

ZR: Die Beziehung zu den Musikern verändert sich zum Beispiel. Zur Zeit der ersten Probe habe ich noch keine Ahnung wie jeder Musiker reagieren wird; das ist die Gelegenheit, bei welcher ich erfahre, wer überhaupt zu reagieren bereit ist, und wie weit jeder gehen wird, und dies beeinflußt wesentlich mein Spiel. Darum geht es eben bei einer Probe. Ich probiere die Möglichkeiten, schaue nach, was für eine Art von Klang, was für eine Dichte ich schaffen kann. Es ist ein Experiment um zu bestimmen, was für eine Art von Form ich schaffen kann, ob ich eine erkennbare Form will, oder ein völlig freies Spiel.

PE: Gibt es ähnliche Aufgaben in anderen Musikstücken?

ZR: Keine Aufgaben dieser Art, nein. Hier muß man sich überlegen, was man gerade machen wird.

PE: Im fünften Satz legt der Solist das Tempo mit dem ersten Streichtrio fest, dann geht er zur zweiten Gruppe über, verlangsamt die gleiche Musik vom Unisono beginnend, verlangsamt sie dann mit der dritten Gruppe noch mehr. Man hört die gleiche Musik in drei verschiedenen Tempi, in drei verschiedenen zeitlichen Ebenen. Dann kommt das schwierigste: die drei Gruppen zurückzubringen, damit sie synchron spielen.

ZR: Dies ist eine der schwierigsten Aufgaben, denen ich je begegnet bin. Wenn ich nicht durch das Spielen von Stücken Steve Reichs Erfahrung im Phasenwechsel hätte, wäre ich nicht imstande, es zu vollbringen. Man muß die Aufmerksamkeit aufteilen, ein Tempo kontrollieren, das sich von jenem unterscheidet, in dem man spielt. Bei den Proben fragten mich die Streicher jedesmal, wie es möglich ist, dies zu tun. Ich antwortete nur, daß sie mir vorbehaltlos folgen, zu meinem Dirigieren Vertrauen haben sollten. Ich bemühe mich sehr darum, möglichst weitgehend keine Fehler zu machen. Wenn ich keine Fehler mache, beginnen sie plötzlich zu glauben, daß das Ganze klappen wird. Das gleiche betrifft den „Meiertrommler“; wichtig ist, daß hier eine Person ist, zu der die anderen Vertrauen haben, dies ist ein wichtiger Bestandteil ihrer Kommunikation, und es kann der Schlüssel zu diesem Satz sein.

PE: Der siebte Satz ist jener mit Tamtam und Blechblasinstrumenten, wo der Solist das Tamtam von oben oder unten anschlägt, um den Blechbläsern zu zeigen, ob sie hohe oder tiefe Töne spielen sollen.

ZR: In diesem Satz gibt es für mich mehr Möglichkeiten als in der „Glas-Straße“, denn wenn sie einen Ton spielen, der nicht zum Klang paßt, kann ich sofort ein Signal geben, den Klang zu verändern. Der achte Satz ist ein echt „afrikanischer“ Satz, wo der „Meiertrommler“ dem „Volk“ das Trommeln beibringt.

PE: ... auf einer Triangel.

ZR: Dieser Satz wird nicht bei den Proben erarbeitet, sondern beruht auf der Situation des Augenblicks, der Stimmung der Aufführung.

PE: Jedermann kennt nur den hohen Ton der Triangel, aber wenn man sie anschlägt, indem man sie nahe ans Ohr hält, merkt man, daß sie auch schöne, glockenhaft tiefe Töne hat. Dies kann man durch ein nahes Mikrophon hervorheben.

ZR: ... und auf diese Weise können wir das innere Leben des Instruments kurz erblicken, oder uns einfühlen ...

PE: Wollen wir zu einem anderen Stück übergehen. *Psy* wurde ursprünglich für Hackbrett (Cimbalom), Flöte und Cello geschrieben, kann aber statt auf dem Hackbrett auch auf Klavier oder Harfe gespielt werden. Hier wird der Hackbrettpart von einer Marimba mit fünf Oktaven gespielt, was meiner Ansicht nach die mystischste aller Klangkombinationen ergibt. Das Stück ist ein Parlando-Rubato-Rezitativ, wo die Marimba eine freie, rezitativische Rolle hat, und die beiden anderen Instrumente ihr wie ein Schatten folgen, in einer außerordentlich entspannten Spielart.

ZR: Die Freiheit der führenden Rolle bleibt nur dann erhalten, wenn die Regeln exakt festgelegt sind. Hier bildet das rhythmisch definierte, festgelegte Material der beiden anderen Instrumente den „Kern“, den wichtigsten und grundlegendsten Teil des Stücks, im Vergleich mit welchem ich frei sein kann. Das Stück ist eine Unterhaltung dreier Partner, nicht ein Diktieren wie im *Triangel*.

PE: Das dritte Stück auf der CD ist *Psalm 151*, ein rituelles Stück. Der Charakter der Notierungen ist nicht rhythmisch, sondern bezieht sich auf Gesten und Zeitdauer. Die auf der Baßtrommel gespielten Strophen symbolisieren irdisches Leiden, passive, erlittene Formen des aggressiven Kontakts mit tierischer oder menschlicher Haut, eine „biblische“ Reihe von Gebärden, Kratzen, Schlagen mit einem Bündel aus Schlegeln oder einer Peitsche. Die auf den Metallinstrumenten gespielten „Prozessionen“ symbolisieren das Bilden von Verbindungen, Kommunikation mit der geistigen Welt. Das

Stück wurde zum Andenken an Frank Zappa geschrieben. Es ist ein Protest, ein Psalm, der zur Rechenschaft zieht, darum erhielt es die Nummer 151.

ZR: Von den dreien fühle ich, daß *Psalm* ein „klassisches Stück“ vom Standpunkt des Interpreten ist, wo eine musikalische und eine bedeutende szenische Aufgabe zu erfüllen ist. Wie man den Mangel an visuellem Erleben kompensieren soll, ist eine große Frage. Dies ist eine andersartige Art von Kommunikation, bei der die Visualisierung fehlt. Darum muß die Aufnahme viel konzentrierter sein.

PE: ... und andere akustische Bedingungen müssen für die Hörer geschaffen werden als jene, an die sie im Konzertsaal gewöhnt sind. Bei der vorliegenden Aufnahme erzeugen die nahe aufgestellten Mikrophone einen Klang, der bei einer Aufführung im Konzertsaal normalerweise von den Spielern, nicht aber vom Publikum gehört wird. Dieser „neue“ Klang dürfte für die Hörer der CD von besonderem Interesse sein.

* * * * *

Péter Eötvös ist einer der bekanntesten Interpreten der Musik des 20. Jahrhunderts. Er wurde 1944 in Siebenbürgen geboren, erhielt Diplome der Budapesti Művészeti Akadémia (Komposition) und der Kölner Hochschule für Musik (Dirigieren). 1968-76 spielte er regelmäßig mit dem Stockhausen-Ensemble. 1971-79 arbeitete er am Studio für elektronische Musik des WDR in Köln. 1978 dirigierte er auf Einladung von Pierre Boulez das Einweihungskonzert des Pariser IRCAM und wurde zum musikalischen Leiter des Ensemble InterContemporain ernannt, einen Posten, den er bis 1991 innehatte.

1985-88 war er Principal Guest Conductor des BBC Symphony Orchestra. 1992-95 war er erster Gastdirigent des Budapesti Festivalorchesters, und seit 1994 ist er Chefdirigent des Kammerorchesters von Radio Hilversum. 1992-98 war er Professor an der Hochschule für Musik in Karlsruhe, seit 1998 an der Kölner Musikhochschule.

Der französische Kultusminister ernannte ihn 1988 zum „Officier de l'ordre des Arts et des Lettres“, und 1997 erhielt er den ungarischen Bartók-Preis. Er ist Mitglied der Berliner Akademie der Künste, der Szechenyi-Kunstakademie in Budapest und der Sächsischen Akademie der Künste in Dresden. Seine Kompositionen – darunter *Chinese*

Opera, Psychokosmos, Atlantis, Shadows, Two Monologues, Replica, As I crossed a Bridge of Dreams und die Oper *Three Sisters* werden in aller Welt aufgeführt und sind bei vielen europäischen Festivals regelmäßig zu hören. Die Oper *Three Sisters* erhielt den Prix Claude-Rostand, den Grand Prix de la Critique 1997/98 und die Victoires de la Musique Classique et du Jazz 1999 in Frankreich. Seine Werke werden von der Editio Musica Budapest, dem Ricordi Verlag in München, Salabert in Paris und Schott in Mainz verlegt.

Zoltán Rácz, Schlagzeug, wurde 1960 in Budapest geboren und begann seine musikalischen Studien 1966, zunächst am Klavier, einige Jahre später auch auf Schlaginstrumenten. Nach Beendigung seiner Studien am Béla-Bartók-Konservatorium absolvierte er 1983 die Ferenc-Liszt-Musikakademie. Als Student interessierte er sich zunehmend für das Solo- und Kammermusikrepertoire für Percussioninstrumente. Er nahm regelmäßig an Konzerten des Workshops für Neue Musik teil, und stellte mehrere neue Stücke vor.

1983 war er Gründungsmitglied des Budapester Festivalorchesters. 1984 gründete er die Schlagzeuggruppe Amadinda, dessen künstlerischer Leiter er nach wie vor ist. Seit 1990 ist er Professor an der Ferenc-Liszt-Musikakademie. Zoltán Rácz spielte international mit Andras Schiff, beispielsweise in der Londoner Queen Elizabeth Hall, bei den Berliner Festwochen und dem Festival in Mondsee. 1992-96 war er Mitglied des Budapester Festivalorchesters und Produzent eines Musikprogramms des Ungarischen Fernsehens. Seit 1997 ist er musikalischer Ratgeber des Budapester Frühlingsfestivals.

1997 gründete er zusammen mit dem Musikwissenschaftler András Wilhelm das UMZE-Kammerensemble (Kammerensemble der Neuen Ungarischen Musikgesellschaft). Er gab Meisterklassen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt (1996), an der Juilliard School of Music und der Yale University (1998), an mehreren Universitäten in Japan (1999) und beim Ersten Internationalen Sommerlager in Taipeh (1999). Er war Jurymitglied beim vierten internationalen Musikwettbewerb in Brünn 1999. 1988 erhielt er den Franz-Liszt-Preis (zusammen mit den Mitgliedern von Amadinda).

Das **UMZE-Kammerensemble** wurde 1997 gegründet und debütierte beim Budapesti Herbstfestival. Mit Stolz haben die Mitglieder die Tradition der ursprünglichen UMZE übernommen, die sie jetzt fortführen; jene Gesellschaft wurde 1911 gegründet und war mit den Tätigkeiten von Béla Bartók und Zoltán Kodály eng verbunden. Noch heute wird sie als eine der progressivsten Initiativen der ungarischen Musikgeschichte angesehen.

Das wichtigste Ziel des neuen UMZE-Kammerensembles ist, die Meisterwerke der Musik des 20. Jahrhunderts aufzuführen, ungarische und internationale Komponisten zum Komponieren neuer Stücke zu inspirieren und diese aufzuführen. Die theoretische Grundlage und Intention zur Bildung des Ensembles stammt von Zoltán Rácz (künstlerischer Leiter der Schlagzeuggruppe Amadinda) und dem Musikwissenschaftler András Wilhelm. Seit 1999 ist Péter Eötvös Ehrendirigent der Gruppe. Das Repertoire des Ensembles umfaßt eine große Auswahl von in Ungarn lebenden Komponisten, sowie von Péter Eötvös, Mauricio Kagel, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen und Christian Wolff. Neben Konzerten beim Frühlingsfestival und dem Herbstfestival in Budapest, und beim Festival für neue Musik in Steinamanger, tritt das UMZE-Kammerensemble auch international auf: im Oktober 1999 spielte es unter großem Beifall in der Akademie der Künste in Berlin und am ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) in Karlsruhe.

Péter Eötvös parle avec Zoltán Rácz

Péter Eötvös (PE): Ce disque présente les différentes formes d'établissement de contact, de communication. La caractéristique commune du matériel est l'emploi solistique d'un grand nombre de divers instruments de percussion. La communication, le transport d'information, a été l'une des fonctions de base de la percussion depuis les temps préhistoriques. Les instruments de percussion disparurent de la musique européenne écrite à partir du moyen âge et ne réapparurent qu'au 20^e siècle. Pour la musique sacrée et de cour, la percussion signifiait quelque chose d'étranger à la musique, quelque chose de rude, vulgaire, "pas noble", l'accompagnement de gambades et de danses, la pulsation stable qui maintient la marche de soldats. Au début du 20^e siècle, le "bruit" apparut dans la pensée musicale et le monde sonore et la demande de variété de sons donna lieu au rapide développement des instruments de percussion.

Zoltán Rácz (ZR): Les instruments de percussion disparurent de la musique pour plusieurs siècles, mais seulement en Europe, et leur retour ne fut pas amené par une influence européenne. La fonction communicatrice qui leur est attribuée est vérifiable quant à l'Afrique et à l'Amérique du Sud mais en Asie du sud-ouest, leur fonction était bien différente. Les instruments y tenaient un rôle de culte. La musique percussive de cour existe en Afrique aussi, en Ouganda par exemple, et ce n'est pas non plus de la musique folklorique.

L'évolution des instruments de percussion au 20^e siècle a deux sources importantes: la conception de Cage d'une part, et la direction prise par Varèse d'autre part. Dans la formulation de Cage, le principe fondamental de composition est le temps. Il voulait éviter la hiérarchie des hauteurs de son pour ne pas avoir à bâtir sur cette hiérarchie en composition, et c'est ce qui le conduit aux instruments de percussion. L'autre conception est celle de Varèse qui utilisa des tons de combinaison, deux accords exécutés simultanément sur des instruments de percussion non accordés.

PE: L'une des pièces sur cet enregistrement, *Triangle*, n'est pas le type de concerto où le soliste est accompagné par un orchestre; ici, le soliste est un meneur, un "maître tambour" de type africain, et les autres instruments sont le "chœur" qui réagit et répond. Les tâches sont ainsi formulées de manière à assurer l'établissement de cette relation.

ZR: Ce jeu avec le “chœur” en même temps présuppose une association. Le jeu d’instruments de percussion n'est pas un genre solitaire mais bien un genre collectif; il implique des partenaires ou un public comme condition *sine qua non*.

PE: *Triangle* a été écrit pour un percussionniste créatif, ce qui suggère que le soliste peut choisir les instruments les plus appropriés à son monde de son. Certains mouvements de la pièce sont fixes mais seuls deux mouvements sont fixes pour le percussionniste solo, les autres sont des tâches compositionnelles spéciales. En écrivant la pièce, je me suis demandé si les percussionnistes attacheraient une valeur spéciale à cela.

ZR: Seul un musicien qui a une sorte de connection avec un genre ou style dont l'improvisation est un élément essentiel peut s'essayer à une tâche de ce genre. Je ne crois pas qu'un exécutant qui n'exécute que l'interprétation de pièces écrites peut s'attaquer à un mouvement comme celui-ci.

PE: Ce que j'appelle la “composition” du soliste est en fait un exercice d'oreille, d'écoute, qui est inhabituel en ce sens que le musicien n'a pas seulement à dicter mais aussi à réagir, décider, accepter ou demander un type différent de son à l'écoute de la réponse. Ce n'est pas de l'improvisation car ce n'est pas de la liberté intuitive de composition qui est la chose importante dans cela. Elle donne des tâches au groupe et les réponses données déterminent les prochains pas du soliste. Par exemple, dans le mouvement de “rue de verre”, on forme, condense, amincit ou arrange l'accord de huit notes des “souffleurs de bouteilles”. Ou bien dans le mouvement de tamtam des cuivres, quand on réagit à la hauteur de son des cuivres qui se développe ici, à ce moment précis. Est-ce intéressant de faire cela, pour un percussionniste?

ZR: Personnellement, je trouve cela très intéressant.

PE: Dans *Triangle*, il y a un percussionniste soliste et quatre groupes d'instruments: neuf à cordes, huit de bois, sept de cuivres, deux de percussion et un clavier. Le soliste établit un contact avec chacun des groupes séparément et développe une tâche différente avec chacun. La pièce commence avec le soliste improvisant sur un petit triangle.

Le second mouvement est une promenade, mise par écrit par moi, mais le troisième est "composé" par le soliste – la "rue de verre" mentionnée plus tôt – le soliste joue sur des cloches de verre et les huit bois répondent en soufflant dans des verres accordés.

ZR: Il est vrai qu'il n'y a pas de limites dans ce mouvement, pourtant je ne sens pas que je le "compose", qu'il pourrait être ma pièce. La tâche est fixe, déterminée, ce n'est que la solution qui est laissée à ma discréption.

PE: Il y a une partie au milieu de la pièce appelée "Halbfinale" [demi-finale] qui unifie tous les quatre groupes. J'ai composé ces relations pour le groupe mais je les ai laissées libres pour le soliste. Il y a deux tels mouvements libres dans la pièce, qui peuvent varier selon le soliste. Le "Halbfinale" est la seule partie de la pièce dirigée par le chef et où le soliste joue un vrai solo, une cadence.

ZR: C'est un solo traditionnel, une véritable improvisation bâtie à partir du matériel composé mais qui en même temps s'en écarte.

PE: Quel chemin le soliste doit-il emprunter quand il forme la pièce à partir de la première répétition, et quels changements se produisent en cours de route?

ZR: La relation avec les musiciens change, par exemple. Au moment de la première répétition, je n'ai pas encore d'idée comment chaque musicien va réagir; c'est alors que j'apprends qui est préparé à réagir en premier lieu et jusqu'où chacun ira, et cela affecte considérablement mon jeu. C'est pour cela qu'il y a des répétitions. J'essaie des possibilités, je vois quelle sorte de son, quelle sorte de densité je peux créer. C'est tout une expérience que de déterminer quel genre de forme je peux créer, de décider si je veux que ce soit une forme reconnaissable ou un jeu totalement libre.

PE: Y a-t-il des tâches similaires dans d'autres pièces de musique?

ZR: Pas des tâches de ce type, non. On doit penser ici à ce qu'on va faire.

PE: Dans le cinquième mouvement, le soliste décide du tempo avec le premier trio à

cordes, puis il passe au second groupe, ralentit la même musique commençant par *unisono*, puis il la ralentit encore plus avec le troisième groupe. On entend la même musique dans trois temps différents, sur trois niveaux de temps différents. Puis la partie la plus difficile arrive: de ramener les trois groupes à jouer en synchronisme.

ZR: C'est une des tâches les plus difficiles que j'aie jamais rencontrées. Si ce n'était de mon expérience de changements de phases venant d'avoir joué les pièces de Steve Reich, je ne serais pas capable de le faire. Elle demande de diviser son attention, de contrôler un tempo qui diffère de celui qu'on joue. Aux répétitions, les cordes me demandaient chaque fois comment il était possible de faire cela. Je répondais seulement de me suivre inconditionnellement, de faire confiance à ma direction. Je prends grand soin de ne pas faire d'erreur, en autant que possible. Si je ne me trompe pas, ils commencent tout à coup à croire que cela va fonctionner. Il en va de même pour le "maître tambour"; la chose importante est qu'il y ait une personne en qui ils ont confiance, c'est un élément essentiel de leur communication, et ce pourrait être la clé de ce mouvement.

PE: Le septième est le mouvement mettant en vedette le tamtam et les instruments de cuivre, dans lequel le soliste frappe le tamtam du dessus ou du dessous pour montrer aux cuivres qu'ils doivent jouer des notes aiguës ou graves.

ZR: Dans ce mouvement, plus de possibilités me sont ouvertes que dans la "rue de verre" parce que, s'ils jouent une note qui ne cadre pas dans le son, je peux immédiatement donner un autre signal de changer le son. Le huitième mouvement est un véritable mouvement "africain" où le "maître tambour" enseigne au "peuple" à jouer du tambour.

PE: ...sur un triangle.

ZR: Ce mouvement ne se développe pas au cours des répétitions mais il dépend de la situation du moment, de l'atmosphère de l'exécution.

PE: Tout le monde ne connaît que le son aigu du triangle, pourtant, si on le frappe en le tenant près de l'oreille, on trouvera qu'il a aussi de ravissants tons graves de cloche.

Ceci peut être rendu audible avec un microphone placé tout près.

ZR: ...de cette manière, nous pouvons avoir un aperçu, ou plutôt écouter la vie intérieure de l'instrument...

PE: Passons à une autre pièce. *Psy* fut originellement écrite pour dulcimer (cymbalom), flûte et violoncelle mais elle peut être jouée sur le piano ou la harpe plutôt que le dulcimer. Ici, la partie du dulcimer est jouée sur un marimba de cinq octaves qui, à mon avis, donne lieu à la combinaison sonore la plus mystérieuse de toutes. La pièce est un *parlando-rubato-recitativo* où le marimba a un rôle récitatif libre et les deux autres instruments le suivent comme une ombre dans une manière de jouer extraordinairement détendue.

ZR: La liberté du rôle meneur ne fonctionne que si les lois sont précisées. Ici, le matériel fixe rythmiquement défini des deux autres instruments constitue la "moelle", la partie la plus importante et fondamentale de la pièce, comparativement à quoi je peux être libre. Cette pièce est une conversation entre trois partenaires et non une dictée comme dans *Triangle*.

PE: La troisième pièce sur le disque est *Psaume 151*, une pièce rituelle. Les notations ne sont pas de caractère rythmique mais sont une durée de geste. Les couplets joués sur la grosse caisse symbolisent la douleur terrestre, des formes souffrées de contact agressif avec une peau animale ou humaine, une série "biblique" d'actions, grattant, battant avec une poignée de baguettes ou un fouet. Les "processions" jouées sur les instruments de métal symbolisent l'établissement de connexions, communication avec le monde spirituel. La pièce fut écrite à la mémoire de Frank Zappa; c'est une protestation, un psaume qui demande des comptes, c'est pourquoi il reçut le numéro 151.

ZR: Des trois, je trouve que *Psaume* est une pièce "classique" du point de vue de l'exécutant, où il y a une tâche scénique musicale et importante à être remplie. Comment compenser pour le manque d'expérience visuelle est une grosse question. Ceci est un type différent de communication auquel la visualisation manque. C'est pourquoi l'enregistrement doit être beaucoup plus concentré.

PE: ...et différentes circonstances acoustiques doivent être créées pour les auditeurs, dissemblables à celles auxquelles ils sont habitués dans la salle de concert. Sur cet enregistrement par exemple, les positions rapprochées des microphones produisent un son normalement entendu par les exécutants, non par le public, au cours d'une exécution en salle de concert. Ce "nouveau" son constituera probablement un point spécial d'intérêt pour les auditeurs du CD.

* * * *

Péter Eötvös est l'un des interprètes les mieux connus de la musique du 20^e siècle. Il est né en 1944 en Transylvanie, a reçu des diplômes de l'Académie de Musique de Budapest (composition) et de la Musikhochschule à Cologne (direction). De 1968 à 1976, il joua régulièrement avec l'Ensemble Stockhausen. De 1971 à 1979, il travailla au studio de musique électronique de la Westdeutscher Rundfunk à Cologne. En 1978, sur l'invitation de Pierre Boulez, il dirigea le concert inaugural de l'IRCAM à Paris et il fut ensuite nommé directeur musical de l'Ensemble InterContemporain, un poste qu'il occupa jusqu'en 1991.

De 1985 à 1988, il fut principal chef invité de l'Orchestre Symphonique de la BBC. Il fut principal chef invité de l'Orchestre du Festival de Budapest de 1992 à 1995 et il est chef principal de l'Orchestre de Chambre de la Radio de Hilversum depuis 1994. En 1991, il fonda l'Institut et la Fondation Internationale Eötvös pour jeunes chefs d'orchestre et compositeurs. De 1992 à 1998 il fut professeur à la Musikhochschule de Karlsruhe et, depuis 1998, il enseigne à la Musikhochschule à Cologne.

Il fut nommé "Officier de l'ordre des Arts et des Lettres" par le ministre de la Culture française en 1988 et il reçut le prix Bartók en Hongrie en 1997. Il est membre de l'Akademie der Künste à Berlin, l'Académie des Arts Szechenyi à Budapest et la Sächsische Akademie der Künste à Dresde. Ses compositions – dont *Opéra chinois*, *Psychokosmos*, *Atlantis*, *Ombres*, *Deux Monologues*, *Replica*, *Quand j'ai traversé un pont de rêves* et l'opéra *Trois Sœurs* – ont été jouées partout au monde et sont entendues régulièrement lors de nombreux festivals européens. L'opéra *Trois Sœurs* reçut les Prix Claude-Rostand, Grand Prix de la Critique 1997/98 et Victoires de la Musique Classique et du Jazz 1999 en France. Ses œuvres sont publiées par Edition Musica Budapest, Ricordi Verlag à Munich, Salabert à Paris et Schott Music à Mainz.

Zoltán Rácz, percussion, est né à Budapest en 1960 et a commencé ses études musicales en 1966, d'abord en piano puis, quelques années plus tard, aussi en instruments de percussion. Ayant terminé ses études au conservatoire Béla Bartók, il obtint son diplôme de l'Académie de musique Ferenc Liszt en 1983. Encore étudiant, il s'intéressa de plus en plus au répertoire solo et de musique de chambre pour instruments de percussion. Il a participé régulièrement à des concerts du New Music Workshop et présenté plusieurs nouvelles pièces.

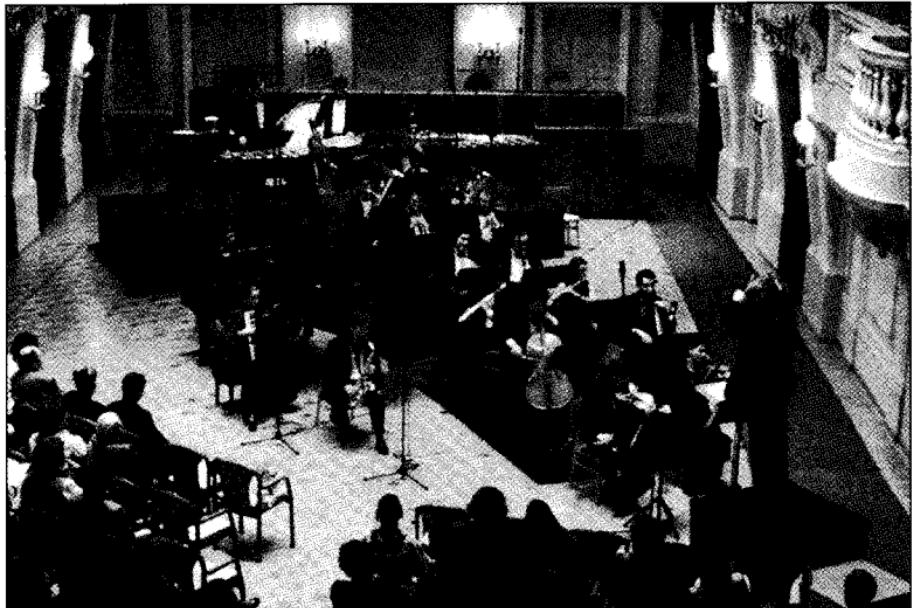
En 1983, il fut membre fondateur de l'Orchestre du festival de Budapest. En 1984, il fonda le Groupe de Percussion Amadinda duquel il reste le directeur artistique. Il enseigne à l'Académie de musique Ferenc Liszt depuis 1990. Zoltán Rácz a joué avec Andras Schiff sur la scène internationale, par exemple au Queen Elizabeth Hall à Londres, aux festivals de Berlin et de Mondsee. Il fut membre de l'Orchestre du festival de Budapest de 1992 à 1997 ainsi que directeur d'un programme de musique à la télévision hongroise pendant la même période. Il est conseiller musical du Festival du Printemps de Budapest depuis 1997.

Avec le musicologue András Wilhelm, il fonda, en 1997, l'Ensemble de Chambre UMZE. Il a donné des classes de maître au Ferienkurse für Neue Music à Darmstadt (1996), à l'école de musique Juilliard et à l'université Yale (1998), à plusieurs universités au Japon (1999) et au premier camp musical d'été de Taipei (1999). Il fit partie du jury du quatrième Concours International de Musique à Brno en 1999. En 1998, il reçut le prix Ferenc Liszt (avec les membres d'Amadinda).

L'Ensemble de Chambre UMZE fut fondé en 1997 et fit ses débuts dans le contexte du Festival d'Automne de Budapest. Son nom est l'abréviation hongroise pour "Nouvelle Association de Musique Hongroise": Les membres sont fiers d'hériter et de poursuivre la tradition de l'UMZE originale établie en 1911 et associée de près aux activités de Béla Bartók et de Zoltán Kodály. Cette association est considérée même aujourd'hui comme l'une des initiatives les plus progressives de l'histoire de la musique hongroise.

Le but le plus important du nouvel Ensemble de Chambre UMZE est d'interpréter les chefs-d'œuvre de la musique du 20^e siècle, d'inspirer les compositeurs hongrois et internationaux d'écrire de nouvelles pièces et de les présenter. Le fond théorique et l'impulsion pour la formation de l'ensemble proviennent de Zoltán Rácz (directeur artistique du Groupe de Percussion Amadinda) et le musicologue András Wilhelm. Péter

Eötvös est chef honoraire du groupe depuis 1999. Le répertoire de l'ensemble inclut un grand choix de compositeurs vivant en Hongrie ainsi que Péter Eötvös, Mauricio Kagel, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen et Christian Wolff. En plus de donner des concerts au Festival du Printemps de Budapest, au Festival d'Automne de Budapest et au Festival Szombethely de Musique Nouvelle, l'Ensemble de Chambre UMZE s'est produit partout au monde: en octobre 1999, il donna des concerts chaleurement salués à l'Akademie der Künste à Berlin et à la ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) à Karlsruhe.



UMZE Chamber Ensemble

Photo: © Andrea Felvégi

UMZE Chamber Ensemble

Violin:	Erika Illési Orsolya Winkler Pál Jász
Viola:	Márta Benkő Balázs Tóth Zoltán Gál
Cello:	György Déri Marcell Vámos
Double bass:	Péter Kubina
Flute:	Gergely Ittzés Zoltán Gyöngyössy
Oboe:	Eszter Horváth Krisztina Szélpál
Clarinet:	Csaba Klenyán Lajos Rozmán
Bassoon:	György Lakatos Zoltán Kovács
Trumpet:	László Simai Tamás Tóth
Horn:	Péter Soós András Szabó
Trombone:	Péter Burget László Göz
Tuba:	Tibor Takács
Electric Piano:	Gábor Csalog
Percussion:	Zoltán Váczi Aurél Holló

Recording data: April 1999 at the former Hungaroton Studios, Budapest, Hungary

Balance engineer/Tonmeister: Thore Brinkmann

Recording equipment: SoundArts AG, Switzerland:-
Brüel & Kjær, Neumann and Sennheiser microphones;
Studer AD 19 microphone pre-amplifier;
Yamaha 02R digital mixer;
Genex GX 8000 MOD recorder;
B&W 801 loudspeakers;
Stax headphones

Producer: Péter Eötvös

Mixdown and digital editing: Thore Brinkmann at SoundArts AG

German translation: Julius Wender

French translation: Ariette Lemieux-Chené

Front cover photo: János Négyesy, *Opus 118 from 12 Computer Paintings*

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett,
Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England
Colour origination: Studio Colour, Leeds, England.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & ℗ 1999 & 2000, BIS Records AB

**The UMZE Chamber Ensemble is supported
in this recording project by the Cultural
Committee of Budapest City Council**



Péter Eötvös

Photo: © Maria Eötvös

