

Zsigmond Szathmáry-orgelvirtuoos (deel I)

Szathmáry leerde ik persoonlijk kennen tijdens het Internationaal Orgelfestival Haarlem 1988. Hij gaf daar niet alleen een boeiende cursus maar ook een uitermate interessant concert (23 juli 1988).

Een citaat uit een recensie van Gemma Coebergh naar aanleiding van dit concert:

"Een rasechte magiër, die Zsigmond Szathmáry. Dat moet worden opgevat in positieve zin: De Hongaars/Duitse organist heeft zaterdagavond, tijdens zijn concert met hedendaagse orgelmuziek, onvermoede perspectieven geopend rond het orgel in het algemeen en het Mullerorgel in het bijzonder".

Inderdaad: Aan het orgel kun je Szathmáry een magiër noemen. Hij maakt gebruik van allerlei hulpmiddelen, ook elektronische, om de orgelklank om te toveren, te vervormen zo men wilt.

Nu zie ik al lezers de wenkbrauwen optrekken. Moet dat nu zo? En hoe zit het dan met de authentieke orgelklank.

Zoals met vele dingen in het normale- en het kunstleven geldt dat als je iets doet, je dit dan ook goed moet doen.

Welnu Szathmáry propageert de avantgardistische muziek met zeer veel vakmanschap en hij geldt als een autoriteit op het gebied van de moderne muziek. Hij brengt letterlijk en figuurlijk tongen in beweging.

De orgelkunst is springlevend. Er verschijnt niet alleen avantgardistische (= fonkelnieuwe) orgelmuziek, maar ook muziek voor orgel in een andere dan de hedendaagse stijl. Voor iedere smaak, voor ieder type orgel, voor elke gelegenheid is wel goede orgelmuziek. Daarom moet er ook een plaats zijn voor nieuwe experimentele orgelmuziek. Het is goed als men er in ieder geval kennis van neemt en daarbij zich ook openstelt. Men hoeft het persoonlijk niet allemaal "mooi" te vinden als men de waarde er maar van in kan zien. Hoe dan ook moet er ruimte zijn voor vernieuwing.

Het applaus voor Szathmáry tijdens het concert op 23 juli in Haarlem was geweldig. Het publiek vergiste zich niet en was positief.

Tijdens de uitwerking van de vraaggesprekken met Szathmáry die zowel in Haarlem als in zijn huis te Ehrenstetten bij Freiburg plaatsvonden, bekwam ik twijfel over de omvang van het materiaal. Ik had zoveel gespreksstof op de band dat het afdrucken van het interview veel pagina's in beslag zal nemen. Moest ik me niet meer beperken?

Szathmáry was dan wel een groot vertolker van moderne muziek maar weinigen kennen hem in Nederland. Een vraaggesprek verdelen over twee nummers van de Orgelvriend is toch teveel van het goede, zo leek me?

Tijdens het schrijven van deze inleiding evenwel heb ik besloten toch het interview in twee delen te publiceren.

Zodoende kan ik deze inleiding meer laten uitdijen. Dat is wel nodig, omdat nieuwe muziek nu eenmaal "nieuw" is en daarom meer toelichting vereist.

Als eerste stel ik de opgave de lezer meer inzicht te geven in het concorderen van Szathmáry. Daarom laat ik het programma en twee toelichtingen volgen van het reeds gememoreerde concert op 23 juli 1988 in de Bavo te Haarlem:

HAARLEM Grote- of St. Bavokerk 20.15 uur Zsigmond Szathmáry "orgel m.m.v. Erik van Deuren" basklarinet

1. Miklós Maros (geb. 1943) Quincunx (1986)
2. Giacinto Scelsi (geb. 1905) In nomine lucis (1974)
3. Claude Lefebvre (geb. 1931) Ramifications (1976)
4. Ton de Leeuw (geb. 1926) Mountains (1977) voor basklarinet en tape
Pauze
5. Franz Furrer-Munch (geb. 1924) Silben für Orgel (1977)

Toelichting bij programmapunt 1 en 2.

Miklós Maros geboren in 1943 in Hongarije, studeerde in Budapest, vervolgens bij Ligeti en Lindholm. Sinds 1967 woont hij in Stockholm en werkt in een elektronische studio.

Quincunx (1986)

Quincunx is de, volgens het patroon van 5 ogen van een dobbelsteen aangebrachte ordening van bouwelementen, als zuilen of pijlers. Het getal 5 is in het werk van Maros van beslissende betekenis. Zijn muzikale bouwelementen omvatten vaak het getal 5.

De vorm is 5-delig, met aansluitend een coda.

Harmonisch speelt het gelijktijdig klinken van een diatonisch pentachord of een pentatonische toonladder (die niets met de Hongaarse volksmuziek te maken heeft) een belangrijke rol.

â€” de vijf vingers als zuilen van deze vijfstemmige akkoorden.

â€” dikwijls Zion we ritmische vormen die aan de vijf-achtste maat herinneren.

Het kloppend herhalen van de akkoorden herinnert â€” uiterlijk â€” aan het kloppend geluid bij het dobbelen; het dient echter voor het op- en afbouwen van energievelden.

Claude Lefebvre geboren in 1931 in Frankrijk.

Studeerde bij Milhaud en Boulez. Hij doceert sinds â€”78 eigentijdse muziek aan de Universiteit in Metz alwaar hij de initiator is van het Festival voor nieuwe muziek.

Ramifications (1976)

Ramifications (vertakkingen) bestaat uit drie delen:

A. statisch, uitgerekt, langzaam, langdurig

B. homofonie van veranderlijke dichtheid (regelmatige en onregelmatige tempi)

C. contrapunt van homofonie (met variabele complexiteit)

De organist die dit werk speelt zou ook componist moeten zijn. Hij is feitelijk verantwoordelijk voor de uitvoeringsvorm, die meervoudig kan zijn, met of zonder herhaalde secties, al of niet onmiddellijk na elkaar, stabiele en instabiele momenten, die talrijke vertakkingen verbeelden. Het is in ieder geval niet nodig om de suitevorm ABC aan te houden, en het is beter, met enige uitzonderingen, niet het gehele werk in de volgorde waarin het genoteerd is, te spelen.

De mogelijkheden tot verbindingen zijn talrijk; de organist zal ze voor het concert hebben voorbereid; sommige mogelijkheden zullen gedurende de uitvoering opkomen.

Om scheiding aan te brengen, kunnen rusten van kortere of langere duur worden ingelast. De tijdsduur van de onderdelen (met uitzondering van het gedeelte dat op de virtuositeitsgrens gespeeld wordt) is variabel, evenals de tempo-curve.

De organist kan in overeenstemming zijn registraties kiezen, en daarmee dynamiek, profilering, accenten en timbres kiezen.

U ziet: de eisen die de componist aan zijn muziek stelt zijn hoog: De muziek dient iets te verwoorden, te verklanken. Ook de eisen aan de uitvoerende organist zijn hoog (Lefebvre). De eisen aan het instrument zijn vele, evenals aan iet publiek.

De lezer die nu vreest dat het interview over vele hooggestelde idealen gaat, kan ik geruststellen. Niet in de zin dat de idealen niet aan bod komen maar in de zin dat Szathmáry een organist is, die niet uitsluitend nieuwe orgelmuziek vertolkt. Integendeel, direct na zijn cursus en concert in Haarlem vertrok hij naar Zwitserland om daar een interpretatie cursus te geven met werken van Reincken en orgelsonates van Carl Philipp Emanuel Bach.

Naast zijn werk als organist en komponist dirigeert Szathmary ook een kamerorkest bestaande uit professionete musici afkomstig uit Baden-Baden, Karlsruhe en Freiburg.

In zijn woning liet Szathmáry mij enkele uitstekende recensies lezen van uitvoeringen die het Bartok-Kammerorchester in 1988 had gegeven. Naast klassiek repertoire zag ik dat ook Uraufführungen (premières) van composities werden gespeeld. Dat tekent uiteraard ook de dirigent.

Wat hem nog meer tekent kan men lezen in het eerste deel van het nu volgende interview.

STUDIETIJD

Je hebt twee jaar gestudeerd bij Helmut Walcha in Frankfurt. Hoe waren je ervaringen bij hem?

Ik vond zijn onderricht autoritair, maar voor die tijd was dat waarschijnlijk normaal. Bij het muziekonderwijs van tegenwoordig zou dit tamelijk onvoorstelbaar zijn. Walcha heeft op mij indruk gemaakt door de manier zoals hij zijn stukken beheerste.

Hij is blind en toen hij eens bezig was met een orgelbewerking van Bachs â€”Kunst der Fugeâ€” vroeg hij mij om de correcties uit te voeren. Walcha speelde dan op zijn huisorgel de betreffende fuga en zong steeds een stem mee, en ik moest kijken of die stem goed genoteerd was. Hij kende alles uit zijn hoofd. Ook enige moderne stukken kende hij, zoals de Hindemithsonaten.

Zoals bekend hield hij niet van Reger.

De polyfonie bij Reger vond hij een schijnpolytonie, maar hij kende Regers stukken wel.

Eenmaal heb ik een werk van Reger voorgespeeld, de Introduktion und Passacaglia in f-moll. Hij wist precies hoe het werk verliep, dus het werd niet uit onwetendheid afgewezen. Later heeft Walcha zijn mening over Reger herzien.

Toen je afstudeerde aan de Franz Liszt Academy in Budapest had je toen al een voorliefde voor de Avant-Garde?

Nee, het was een heel normale studie, met zeg maar Messiaen als eindpunt. Het zwaartepunt lag op de romantiek overeenkomend met de orgels zoals die in Hongarije te vinden zijn. Historische orgels hebben we praktisch niet in

Hongarije.

De moderne muziek kwam naar mate ikzelf componeerde. Als speler begon de nieuwe muziek me te interesseren toen ik in Frankfurt studeerde. Ik volgde toen gelijktijdig cursussen voor nieuwe muziek in Keulen bij Stockhausen en Henri Pousseur, en vakantiecursussen in Darmstadt waar ik Georgy Ligeti heb leren kennen. Ligeti heeft een grote invloed op mijn verdere ontwikkeling gehad. In die tijd -1962- heeft Ligeti ook een van zâ€™n belangrijkste orgelwerken gecomponeerd, Volumina.

Verder moet je bij nieuwe muziek veel zelf ontdekken en doen; dus alleen studeren, omdat de muziek zo nieuw is. EÃ©n van de belangrijkste elementen van die tijd was dat ik met de componisten een relatie kreeg, waardoor ik hen hun eigen stukken kon voorspelen. Zij zeiden: â€™Ja dat heb ik zo bedoeld, maar je kan het ook zus doen!â€™ Dan leer je de denkwijze van componisten kennen; de meesten zijn flexibel. Die zeggen niet: â€™Dat gaat alleen zo, en anders nietâ€™ maar: â€™Ah, wanneer je het zo speelt is het ook mooi!â€™ Ik denk dat componisten vroeger ook niet anders bezig waren. Voor mij is dit een belangrijk gegeven, daardoor krijg je de moed je vrij te bewegen in de muziek. Dat vind ik belangrijk.

Met het vrij durven bewegen, dus ontwikkelen van een eigen stijl, hoop je ook op een spanning. Plotseling merk je dat een stuk een andere richting uit wil en dan komt er een heerlijke spanning van binnen uit. Wanneer je dat ook tijdens een uitvoering hebt dan voelt dit fijn aan; daar hoop je op. Je hebt dat ook bij improvisatie. Op dat moment vind je een bepaalde oplossing door de spanning van het moment onder andere; en zoiets moet je ook bij literatuurspel hebben. Ook bij Buxtehude bijvoorbeeld moet je spanning creÃ©ren met name in de recitatieve gedeelten. Spanning uit zich vaak in kleinigheden: Rusten, accentuering, enzovoort. Men kan een stuk goed kennen en het toch niet organisch spelen. Een concert zonder spanning is saai.

ETIKET en NIEUWE MUZIEK

Ben je blij met het etiket specialist nieuwe muziek?

Niet echt. De uitdrukking en de voordracht van nieuwe muziek is in de grond van de zaak â€™t zelfde als romantische muziek. Maar er komen nu eenmaal meer mensen naar Barokmuziek luisteren dan naar moderne muziek.

Er is ook een publiek dat louter naar een concert komt om zich te amuseren. Komt dat eens niet uit, en moeten ze nadenken waarom een bepaald stuk wordt gespeeld, dan is het boos.

Liefst willen ze muziek hebben die ze kennen: Of de uitvoering goed is. Of er fouten worden gespeeld. Of de speler zijn zenuwen goed in bedwang heeft. Of een triller snel wordt gespeeld, het tempo sneller of langzamer wordt genomen. Dat soort dingen. Bij nieuwe muziek daarentegen moet men het met het stuk zÃ©lf doen. Men weet (nog) geen duidelijke maatstaven.

Nieuwe muziek uitvoeren is een ondankbare opgave?

Ja, omdat het publiek het vaak niet op waarde schat. TÃ©ch moet het worden uitgevoerd omdat de componist dan o.m. kan horen hoe het klinkt, hoe het stuk werkt, en daardoor kan hij/zij wellicht weer een beter stuk componeren. Een ontwikkeling moet er altijd zijn volgens mij, die moet ook worden gewaarborgd door de uitvoerders en concert-organiserende instanties.

Moderne muziek moet jw vaker horen?

Ja, ja. Muziek van Strawinski of Bartok gaf toch eerst ook een schandaal? De waardering komt vaak na meermalen kennismaken. Bij een concert kan men als luisteraar geen knop af zetten. Men moet tijdens een concert een stuk dat niet bevalt toch geheel uithoren en dat is goed.

Over ontwikkeling gesproken: In 1960 ben je na je eerste concert in het buitenland, naar Wenen uitgeweken. Was het moeilijk in het Westen aan de slag te komen?

Ja. ik moest om een baan als kerkorganist te kunnen krijgen bijvoorbeeld eerst nog mijn PrÃ©fung (proeve) als Kirchenmusiker afleggen. Uiteindelijk kreeg ik een baan bij de Evang. Luth. Kerk in Hamburg waar Gerd Zacher, (een specialist in moderne muziek waar veel componisten zoals Cage, Englent, Kagel, Ligeti, Raxuch werk aan hebben opgedragen) mijn voorganger was. In Hamburg stapte ik in de concerttraditie van Zacher, maar ik heb een andere stijl, ik laat mÃ©n Hongaars temperament ook gelden denk ik meer musicerend vanuit mÃ©n gevoel ook geloof ik.

LITURGISCHE MUZIEK

Hoe speel je tijdens een kerkdienst?

Tijdens kerkdiensten speel ik niet provocatief omdat de mensen in de eerste plaats voor iets anders komen.

Speel je tijdens concerten dan wel om te provoceren?

Nee, want alleen wat ik werkelijk van binnen voel kan ik vertegenwoordigen; dat kan ik spelen.

Ik ben het met Ligeti eens wanneer hij zegt:

"Muziek is een zaak van de kunst en niet van de politiek". Er zijn Poolse componisten die componeren om wat te veranderen, die verhoudingen op het politieke vlak door muzikale provocatie willen veranderen. Ik kan alleen spelen wat ik aan kan voelen. Als componist werk ik langzaam. Nadat ik uit Hongarije vertrok heeft het in het Westen drie jaar geduurd voordat ik weer ging componeren. Het artistieke klimaat in het Westen is zo verschillend t.o.v.: de z.g. socialistisch-realistische stijl van bijv. Bartok, Kodály, Sjostakovitsch e.a.

Heb je een ideaal wat betreft het inbrengen van nieuwe muziek in de liturgische muziek?

Dat is moeilijk omdat de wereldlijke (profane) muziek zich op grote afstand bevindt van de religieuze, de liturgische muziek.

Liturgische muziek zal zich toch uiteindelijk richten op de te zingen liederen, of die liederen nu oud of nieuw zijn. In de nieuwe (avant-garde) muziek wordt het zingen eigenlijk steeds moeilijker, men dient er muzikaal ook zeer geschoold voor te zijn. Dat is een probleem. Maar het is altijd zo gegaan dat de nieuwe muziek pas later in de liturgische muziek overgaat. Dat is vaak ook beter omdat na zo'n 20, 30 jaar de nieuwe elementen die bruikbaar zijn in kerkmuziek zich hebben uitgekristalliseerd. Men hoeft niet meteen het allernieuwste in de kerkmuziek te introduceren. Om nieuwe muziek aan koralen te koppelen is moeilijk.

SMAAK

Kun je iets over je smaak vertellen.

In ieder geval houd ik van een veelheid van kleuren. Het orgel dat mij daarbij idealiter voor ogen staat verschilt van het type orgel dat ik in mijn studententijd bespeelde. Toen was dit het romantische orgel waarbij de klank vanuit de dynamiek is opgebouwd. Dus ieder manueel een andere toonstorkte maar toch ongeveer de gelijke kleur.

Barokke orgels hebben meer karakteristieke kleuren en karakters. Men kan bijvoorbeeld prima op een Fluit4™ spelen. In de jaren zestig en zeventig zijn veel stukken gemaakt die vanuit die veelheid van kleuren opgebouwd zijn. Op barokke orgels is het wel moeilijker registreren dan op moderne met setzers en zo, maar ik prefereer barokke, boven romantische instrumenten.

Komt het wel eens voor dat je een stuk hebt gepland terwijl later, tijdens het instuderen blijkt, dat je er niet zoveel binding mee krijgt?

Wanneer je een stuk wilt uitvoeren moet je niet zeggen: "Dat bevalt me en dat bevalt me niet". Neen, je moet proberen hele maal van het stuk te houden. Wanneer het uitvoert moet je dus kunnen zeggen: "dat bevalt me allemaal!". Dan kan men een goede interpretatie vinden.

Het komt voor dat je een stuk bij iemand besteld hebt dat je uiteindelijk niet bevalt. In ieder geval dient men toch op het moment van uitvoering het stuk lief te hebben. Misschien wordt het volgende stuk van de componist wel beter. Dat is een opgave voor de speler; en de componist kan er wellicht weer van leren.

Er valt nogal eens scheiding te bespeuren tussen enerzijds de nieuwe muziek en anderzijds de nieuwe orgelmuziek.

Orgelmuziek en nieuwe "andere" muziek moet men niet scheiden. Ik heb meegemaakt (Bonn, augustus '88) dat er een concours werd gehouden waar een grote jury, zo'n 40 leden, vanuit allerlei disciplines, fluitisten, pianisten enzovoorts, de laatste ronde beoordeelde.

Een organist speelde Dupré, Preludium en fuga g-moll, en dat is speciale muziek. De pianisten en violisten konden er niets mee doen. Ze vonden het gekke muziek en ik vond dit een slechte zaak.

Zo vind ik ook dat een componist algemeen moet kunnen schrijven, dus niet alleen voor orgel. Ik heb nog geen tijd gehad om voor orkest te schrijven, maar voor fluit, strijkkwartet en vioolsolo heb ik wel het een en ander gemaakt. Een aantal jaren terug was een normale bezetting verdacht. Het moest geen strijkkwartet zijn maar een bezetting hebben voor fluit, harmonium en vijf contrabassen of zoiets. Nu mag er ook moor voor een bepaald doel muziek geschreven worden, dan heet het gebruiksmuziek. Daar is niets tegen mits het vakwerk is. Jouw koraalbewerkingen vind ik zo'n voorbeeld. Het zijn werkjes in Krebsstijl. Dat is muziek zonder pretenties. Gewoon handwerk. Dat kan in deze tijd maar het zal ook weer ophouden. Op dit moment is er klaarblijkelijk behoefte aan binnen de liturgische functie die koraalmuziek heeft.

(Einde deel I)