



## Zum Werk David Hudrys

Komponieren bedeutet oft genug, mit Widersprüchen zu jonglieren, und manchmal auch, an ihrer Auflösung zu arbeiten. So mag auch David Hudrys Musik zwar zunächst den Eindruck von Stabilität, Homogenität und eiserner Entschlossenheit vermitteln, erweist sich jedoch bald weniger als kategorisches und eindeutiges Fortschreiten denn als Seiltanz, bei dem die Summe gegensätzlicher Kräfte ein prekäres aber virtuoses Gleichgewicht erzeugt. So ergibt sich aus den Wiederholungen und Transformationen der differenzierten musikalischen Figuren von *Räumezeit* (2004) eine Art Mosaik: kontinuierliche Entwicklung und Übergänge müssen Brüchen und Kontrasten weichen. Einem einseitig gerichteten narrativen Kurs stellt Hudry eine Momentform gegenüber, die er dank Emmanuel Nunes, seines wichtigsten Lehrers, von Stockhausen übernahm. Diskontinuität bedeutet für Hudry indessen weder Auflösung des Diskurses noch Heterogenität des Materials. Das anfängliche Umherwandern der Viola in *Verwandlung I* (2006) ruht auf den sukzessiven Metamorphosen einer „zwanghaften musikalischen Idee“ auf. Die von Georg Trakl inspirierte *Verwandlung in Nachtspiegel* (2008) ist die der „Landschaft der Seele“ und wird musikalisch vom Orchester in melodische Figuren übersetzt, die nicht entwickelt, sondern ins Unendliche dekliniert werden. Der Organizismus Goethes, von Webern übertragen und von Boulez systematisiert, findet hier eine neue musikalische Metapher.

Obwohl sie zu den wesentlichsten Charakteristika der musikalischen Poesie David Hudrys zählt, könnte man die Versöhnung zweier alter Gegner – der absoluten und der Programmmusik – beinahe übersehen. In *Impromptu pour un monodrame* (2007) zeigt sich eindeutig die Idee einer „musikalischen Rolle“, und mit ihr die Ausarbeitung einer latenten Dramaturgie, die aus der Gegenüberstellung mehrerer solcher Rollen resultiert. Diese Inszenierung des Materials ergibt kein genau zu formulierendes Drehbuch, setzt aber vom ersten Moment des Schreibens an die Berücksichtigung dramaturgischer Kategorien voraus. Es dominiert die klangliche Wiedergabe, und mit ihr die Bilder, die sie auslöst und die den dergestalt geschaffenen Klangstimmungen „einen Sinn zu verleihen“ imstande sind. Die aus dem Dialog zwischen dem Fagott und dessen virtuellen, elektronischen Doppelgänger geborene Polyphonie beruht in gleichem Maße auf narrativen wie kombinatorischen Kriterien.

Hudrys Oeuvre bewegt sich in Richtung eines Gleichgewichtes zwischen komplexer Ausarbeitung und Klarheit des musikalischen Diskurses. Während Werke wie *Räumezeit* und das Streichquartett *Verwandlungen* (2007) sich durch ihre dichte Textur auszeichnen und damit typisch für Hudrys frühes Schaffen sind, als er in jeder Komposition ein ganzes Universum zu

komprimieren suchte, deutet sich in *Nachtspiegel* eine erste Wende an. Dieses grundlegende Werk erscheint gleichzeitig als Synthese und Vervollkommnung eines vom Intervall ausgehenden Konstruktivismus, der ebenso die für den Koloristen so wesentliche harmonische Palette wie die melodischen Profile beherrscht. Die *Trois esquisses* (2009) für Cymbalom und neun Instrumente, in deren Sektionen ohne Taktangabe die Resonanzen erblühen, sowie *Verwandlung II* (2010), in dem das Violoncello mit der Elektronik ins Gespräch tritt, bezeugen die Entwicklung hin zu einem musikalischen Diskurs, der stärker atmet und dem Klang mehr Raum gibt, sich auszuleben. *Störungen* (2011), die erstaunliche Begegnung eines kleinen Ensembles mit zwei auf 415 Hz gestimmten Barockinstrumenten, scheint schließlich eine dritte Phase in Hudrys stilistischer Evolution einzuleiten. Der dramaturgische Hintergrund – ein „schizophrenes“ Streitgespräch, das Schritt für Schritt auf den Versuch einer Verschmelzung zugeht – ergibt eine ausgesprochen lesbare Form, rhythmisiert vom Wechselspiel aus der relativen Statik durchschlagender Resonanzen und der treibenden Kraft eines kräftigen Pulsschlags, der gleichermaßen einen polyrhythmischen Swing wie die zwanghaften Wiederholungen einer blockierten Maschinerie in sich trägt. Auch das Sextett *Intersections* (2014), bewegt von zarten mikrotonalen Tupfern, die vor allen Dingen dazu dienen, die Harmonien zu verzerren, um ihre Expressivität erst auszuheben, gibt uns einige Anhaltspunkte über die Handwerkskunst des Komponisten: Alle vorkompositorische Arbeit, wie systematisch und rational sie auch angegangen werden mag, gilt nichts, bevor sie nicht die Prüfung durch Ohr und Geschmacksurteil bestanden hat, durch schöpferische Intuition und Subjektivität veredelt wurde.

Das *Livre d'esquisses* (2012) liefert uns nach dem Duo für Bassklarinette und Violoncello *Skizze I* (2007) und den *Trois esquisses* den dritten Fall eines äußerst bedeutsamen Elements: Insofern sie Skizzen sind, wird von all diesen Stücken eine zukünftige Umarbeitung verlangt. Sie sind – in den schönen Worten Pierre Boulez', Hudrys illustrem Vorgänger in Sachen *work in progress* – mit einer „ganz eigenen Existenz zwischen dem Unvollendeten und Vollendeten“ gesegnet und bilden eine Art vorläufige Totalität. Das derart als Möglichkeit zur Reaktualisierung gedachte Material zirkuliert von einem Werk zum nächsten und webt dazwischen ein Netz aus Beziehungen, dessen Verästelungen sich in ihrer ganzen Fülle nur durch die Studie der Skizzen begreifen lassen. Diese Selbstbezüglichkeit bleibt jedoch verdeckt, denn sie beruht vielmehr auf Um-Schreibung als auf Zitation. Einige sehr ausgeprägte Akkorde bleiben indes erkennbar, so wie der, der bereits aus dem *Nachtspiegel* in „Ewigkeit“, den zweiten Teil des *Livre d'esquisses*, versetzt wurde, schließlich zu neuer Blüte im letzten der fünf kurzen Stücke – ebenfalls Skizzen – gelangt, die zusammen die *Introduction à l'ǎvöllr* bilden, Hudrys erstes Werk für ein großes Orchester, in dem sich in Form von Legierungen von Klangfarben und ausgefeilten Spielweisen das Talent des Komponisten zum Goldschmied zeigt.

In *Verwandlung I* bezieht David Hudry sich auf Rilke mit den Worten: „Mit ganzem Gehör nimmt der Mensch das Offene wahr.“ Und so sollten auch wir mit ganzem Gehör jedes seiner seitherigen Stücke als offenen Vorschlag hören, als Fragment eines noch ungewissen Ganzen und dennoch einzigartigen Gegenstand, ausgefeilt bis in das aller kleinste Detail von einer sicheren Hand, die ihre Werkzeuge meisterhaft beherrscht.

*Pierre Rigaudière*

*Übersetzung: Jan Schönherr*