

CHAMP D'ACTION

Varèse . Nancarrow . Reich

DESINGEL VRIJDAG 30 JANUARI 98

Amerikaans

CHAMP D'ACTION

Varèse . Nancarrow . Reich

DESINGEL VRIJDAG 30 JANUARI 98

Amerikaans

inleiding door Yves Knockaert . 19.15 uur . Foyer

begin concert 20.00 uur

einde concert omstreeks 21.45 uur

teksten programmaboekje Yves Knockaert

coördinatie programmaboekje deSingel

druk programmaboekje Tegendruk

Champ d'Action

Player piano

Celso Antunes muzikale leiding

Programma

Conlon Nancarrow (1912-1997)

Study 3a (playerpiano)

Study 3c (ensemble)

Study 1 (playerpiano)

Study 1 (ensemble)

Study 21(playerpiano)

Study 7 (ensemble)

pauze

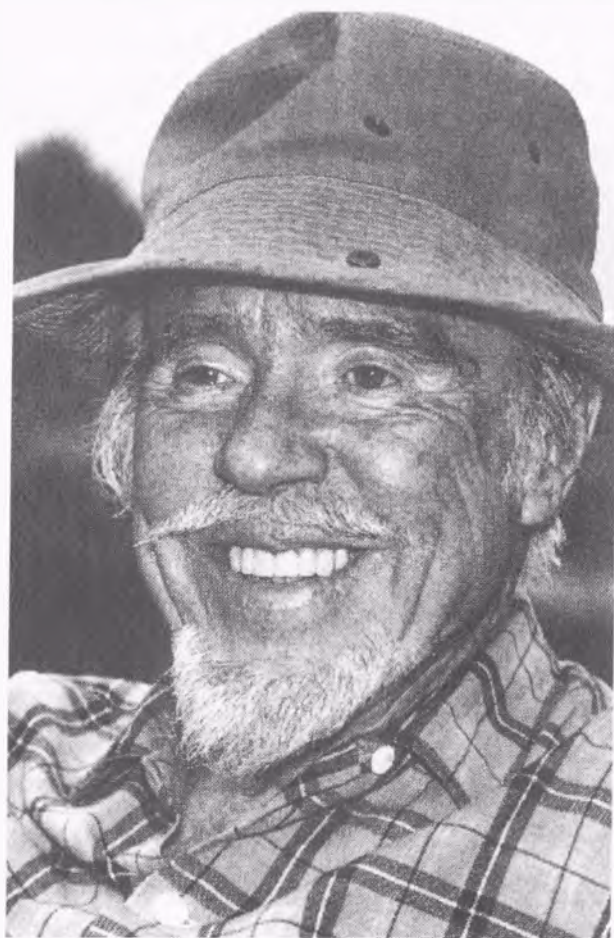
Edgard Varèse (1883-1965)

Density (fluit solo)

Octandre

Steve Reich (1936)

Eight Lines voor ensemble



Conlon Nancarrow

CONLON NANCARROW (1912-1997)

Om de muziek van de naar Mexico uitgeweken Amerikaan Conlon Nancarrow te horen, moest men tot de jaren '80 bij hem thuis op bezoek. En dan nog kon de hele reis naar Mexico tevergeefs geweest zijn, want Nancarrow reserveerde zijn muziek voor door hem uitgekozen oren: als hij van iemand aanvoelde dat hij geen oprechte interesse had, enkel op sensatie belust was of op het zien van het rare curiosum van zijn klankstudio, liet hij die gewoon buiten staan. In 1940 is Nancarrow naar Mexico verhuisd. Aanleiding daartoe was de Spaanse burgeroorlog, die hij van 1937 tot '39 meemaakte, eerst met een Amerikaanse brigade en daarna als overloper naar de Spaanse zijde, wat hem zijn Amerikaanse burgerrechten kostte. Als jongeman had hij muziek gestudeerd bij Nicholas Slonimsky, Walter Piston en Roger Sessions, maar zijn muzikale activiteit had vooral uit trompetspel in verschillende jazzbands bestaan.

In Mexico City sluit Nancarrow zich af van de buitenwereld in zijn studio, waar hij in 1946 twee pianola's of "player-pianos" installeert: automatische piano's, die bediend worden met rollen of kartons, waarop de muziek geponst wordt. Het kleine handapparaat om te ponsen verving hij in 1947 door een grote ponsmachine, zodat hij zijn eigen muziek thuis kon beluisteren in uitvoeringen op de twee pianola's. Gedurende de komende dertig jaar, tot het midden van de jaren '70, schrijft Nancarrow in zijn eentje stukken voor één of twee pinaola's: Studies for Player Piano, een vijftigtal, waarvan de eerste 1948 gedateerd is. Na het normale uitcomponeren van de partituur op notenpapier maakt hij een "ponspartituur": een transcriptie in een onleesbaar verkort codeschrift dat niet

meer moet zijn dan zijn handleiding voor het ponsen. Nancarrow heeft zijn totale oeuvre voor player-piano noot voor noot, gaatje voor gaatje, geponst. Het ponsen zelf kostte hem vaak maanden voor één studie, een fout werd met een kleefbandje weer dichtgemaakt, maar een slecht geplaatste maat of zin kostte hem vaak enorm veel moeite om te corrigeren en het fragment zonder al te veel schade of kans op scheuren in te kleven in de gehele muziekrol. Jaren ponsen in afzondering leverde hem van elk muziekstuk één exemplaar ponspartituur op, één rol dus: verlies, brand of diefstal zouden deze unica definitief doen verdwijnen.

Gedurende meer dan drie decennia heeft Nancarrow nooit zijn papierrollen doorgegeven, nooit hebben zijn pianola's zijn studio verlaten. Het aantal door hemzelf bevoorrechte luisteraars kon hij "op zijn beide handen tellen", commerciële uitbuiters stuurde hij wandelen. De enige verdere verspreiding van zijn muziek gebeurde via kopies van zijn eigen bandopnames. Om zijn rollen en zijn pianola's wat te sparen maakte hij zelf bandopnames van zijn stukken en gaf die nu en dan aan bezoekers mee om, uiterst selectief, aan vrienden te laten horen. Zo leerde John Cage deze muziek kennen door een New Yorkse vriend van Nancarrow. Cage gaf de Studies for Player Piano enige bekendheid door zijn ideeëgenoot Merce Cunningham warm te maken voor een choreografie op Nancarrow. Het ballet Crises met decors van Robert Rauschenberg stond op het programma van de groep van Cunningham van 1960 tot '65; het werd gedanst tijdens de wereldreis in 1964 en kort na 1970 werd het hernomen.

Vanaf dat tijdstip wordt Nancarrow niet meer gerust gelaten in zijn isolement. De eerste plaatopname met twaalf Studies dateert van 1969 (en is intussen uitgeput). Daarop volgen drie studies in 1976 op de plaat Sound Forms for Piano / Experimental Music by Henry Cowell, John Cage, Ben Johnston, Conlon Nancarrow en sinds 1977 zijn in driejaarlijkse afleveringen de bundeling van de Complete Studies for Player Piano / The music of Conlon Nancarrow verschenen. De partituren zijn - met uitzondering van nr. 1, die in 1951 gepubliceerd werd - uitgegeven sinds 1975, maar gebundeld pas vanaf 1982. Eén van de eerste Europese radiouitzendingen over Nancarrow is van Walter Zimmermann in 1978. Zimmermann had de componist in Mexico zelf bezocht en materiaal naar Duitsland meegebracht.

In 1981 besluit Nancarrow in de openbaarheid te treden en meldt hij zich als componist op het "New York America Festival of Experimental Music" in San Francisco. Sindsdien kent hij een merkwaardig succes: als curiosum of om zijn muziek? Iedereen is in hem geïnteresseerd. In 1982 stelt György Ligeti zijn werk voor op de ISCM-bijeenkomst in Graz en op het IRCAM te Parijs. Datzelfde jaar is zijn muziek te horen op de "Documenta 7" te Kassel. Hij is centraal componist van het Londens Almeida-Festival in 1985 en van het Holland-Festival in 1987.

Nancarrow deed intussen ook zelf talrijke "toegevingen". Reeds in 1969 ging hij in op een idee dat John Cage het jaar daarvoor formuleerde: een aantal van zijn stukken werden uitgekozen voor een live-performance met twee dansers op enkele van zijn Studies, live-elektronisch bewerkt door Cage, Gordon Mumma en David Tudor, waarbij op toonhoogte en

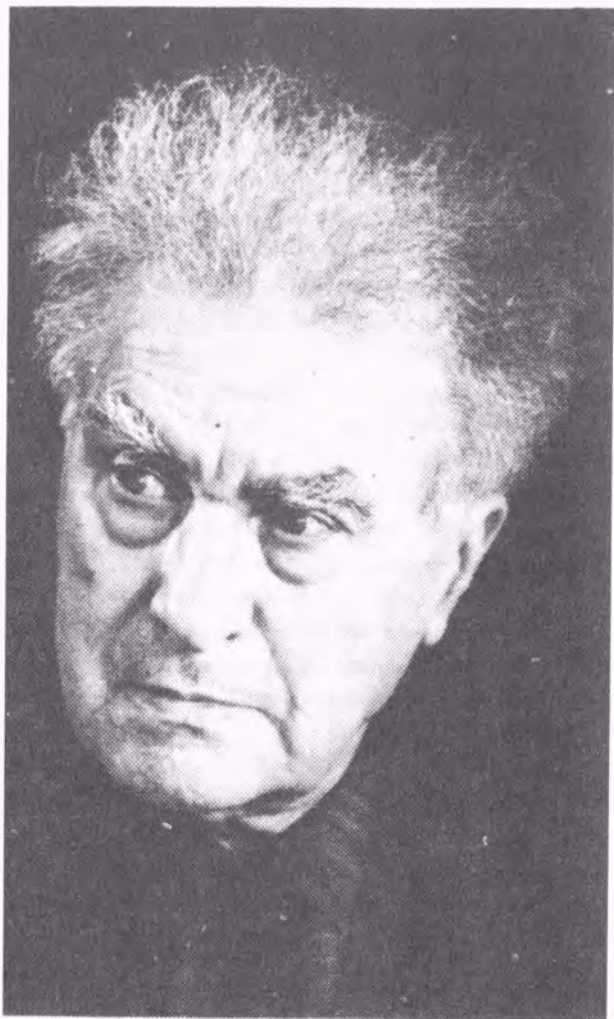
klankkleur ingegrepen wordt, maar geen structurele of ritmische veranderingen gebeuren. Trimpin, een in Seattle levend kunstenaar die zich met klankinstallaties bezighoudt, heeft zich op het conserveren van Nancarrow's rollen gestort en heeft alle informatie van de rollen op computer opgeslagen. De opslag is in alle aspecten perfect en kan via synthesizers de muziek reproduceren. Dat Nancarrow zijn twee pianola's in Mexico geprepareerd had door leder en metaal op de aanslaghamers, blijft bij deze klankweergave buiten beschouwing, zodat het origineel toch nog steeds ongeëvenaard en onnabootsbaar is, tenzij men de tapes van Nancarrow zelf hoort, waarover hij steeds lachend opmerkt dat zij van zeer bedenkelijke kwaliteit zijn. De intussen overleden pianist Yvar Mikashoff, die heel Amerika en ook Europa afschuurde met zijn wals- en zijn tango-project, waarbij hij zo ongeveer elk componist die hij op zijn weg ontmoette, vroeg een wals of een tango voor hem te schrijven, stelt Nancarrow voor zijn *Studies for Player Piano* over te schrijven voor traditionele piano. Nancarrow stemt in maar is toch niet heel tevreden, wat blijkt uit zijn niet milde commentaar: "De meeste transcripties zijn zeer goed, maar dikwijls... Hij heeft een transcriptie gemaakt, die op zich zeer goed is, maar het stuk klinkt toch beter op de *player piano*. Dus zei ik hem dat hij dat stuk beter kon weggooien. Maar de meeste transcripties zijn zeer goed en bovendien horen de meeste mensen niet zo graag een klavier dat automatisch speelt, zij willen meer actie hebben. Daarom zijn zij voorstander van de live-uitvoering. Ik vind het noch goed noch slecht, die live-uitvoeringen. Ik ben nogal ambivalent op dat punt. Gewoonlijk kies ik voor het origineel. Trouwens, vanaf 'Studie nr. 20' is de transcriptie niet meer mogelijk."

Door de preparatie met leder en metaal op de aanslaghamers is Nancarrow niet na te bootsen, maar ook om andere redenen is de transcriptie op een bepaald moment niet meer mogelijk, zoals hij zelf zegt. De studies vóór nr. 20 klinken als eigenzinnige jazz, boogie en rock met vaak buitennissige onmenselijk snelle tempi. Dat onmenselijk snelle kon enkel verwezenlijkt worden via de automaten. Door zijn isolement is Nancarrow hoe langer hoe meer tot een niet voor de uitvoerder bestemde muziek gekomen, tot een echte machine-muziek, waarbij hij de beperking van de klankkleur van die machine aanvaardde, maar hoe langer hoe meer inging op andere mogelijkheden van de apparaten, die buiten de mogelijkheden van de menselijke uitvoerder liggen: snelheid, ritme, tempo, samengebracht in de combinatie van verschillende lagen boven elkaar, die ritmisch en qua tempo volkomen los staan van elkaar. Uiteraard kunnen transcripties hem geen voldoening schenken, gezien het apparaat zijn keuze is en hij volhoudt "steeds dat gecomponeerd te hebben, waar hij zin in had". Eén sprekend voorbeeld: het menselijk oor is in staat 16 pulsen (regelmatige klankstoten) per seconde te onderscheiden; de produktiemogelijkheid van de mens is van dezelfde orde van grootte, zij kan hoger liggen in bepaalde gevallen: een roffel op een trom bijvoorbeeld. Nancarrow zal op het einde van Studie nr. 25 een snelheid van 175 tonen per seconde bereiken. Dat ervaart het menselijk oor niet meer als toonhoogte, zelfs niet van de pianola, maar als toonruis, omdat bij het opdrijven van het aantal pulsen per seconde naar meer dan 16, het menselijk oor niet meer een ritme-ervaring, maar een toonhoogte-ervaring heeft, die overgaat in de ervaring van een continu geluid als de snelheid van de pulsen nog meer opgedreven wordt.

Stilaan ontwikkelde Nancarrow ook een schrijftechniek voor zijn apparaten, die buiten de gedachtengang van het muzikaal denken voor uitvoerders valt, met toepassingen van een oeroud en oersimpel principe: de canon. Hij zal ritmische proportiecanons op zijn machines uitwerken met tempoverhoudingen van 8 tot 7 tot 6 tot 5 (Studie nr. 32) en van 16 tot 15 tot 14 (Studie nr. 24); in andere proporties spelen de getallen 2, de vierkantswortel uit 2 en het getal pi in verschillende combinaties een grote rol. Als hij aan proporties van 25 tot 24 (Studie nr. 43) en 61 tot 60 (Studie nr. 48) komt, weet Nancarrow al te goed dat deze verhoudingen nauwelijks of niet meer waargenomen worden als canon: het muziek denken voor pianola leidt hem naar nieuwe mogelijkheden. Net als bij het opdrijven van het aantal pulsen per seconde, waarbij de ritme-ervaring in toonhoogte-ervaring overgaat, bereikt hij hier een grens, waarbij de canon-ervaring overgaat in een ervaring, die men een vibrerende, verschuivende zinding zou kunnen noemen, wat Steve Reich in zijn repetitieve technieken als "geleidelijke faseverschuiving" heeft gedefinieerd.

Nancarrow heeft bij deze machinetoepassingen enkel muziek voor ogen, geen formalisering of dogmatiek: het klankengetintel van zijn machines is zijn absolute voldoening. Hij merkt lachend op dat zijn papierrollen altijd wat speling geven en dat hij nooit tot volledige synchronisatie is kunnen komen van de twee pianola's. Dat gaf problemen, speciaal voor de Studies nr. 40a en 41c. Zijn antwoord is niet het oplossen of ideaal realiseren via computer, maar gewoonweg dat hij het onvolmaakte resultaat, dat hij op band heeft opgenomen aanvaardt en niet meer wil dat deze studies nog op de player pianos gerealiseerd worden.

Interviewers pogen vaak ook te zoeken naar de afkeer van Nancarrow voor de uitvoerder door hem te doen zeggen dat enkele live-uitvoeringen van zijn werken voor traditionele instrumenten hem enorm ontgoocheld hebben vóór hij zich ging isoleren. Dat zal elke componist wel eens overkomen zijn, wat niet wegneemt dat andere uitvoeringen en andere uitvoerders de componist dan weer bijzonder gelukkig gemaakt hebben en zelfs verbluft over wat een uitvoerder van zijn partituur wel kon maken. Nu is Nancarrow zelf ook heel tevreden van de uitvoering van zijn strijkkwartetten en andere transcripties voor ensemble. Hij heeft zich dus absoluut niet uit rancune in zijn studio opgesloten, het is gewoonweg een keuze geweest. Je kunt hem ook geen opportunisme verwijten, dat hij als hij tegen de zeventig is om commerciële redenen naar buiten komt, of dat hij omwille van het succes nu weer voor live-uitvoerders zou schrijven. Had iedereen hem gerust gelaten met zijn twee pianola's, dan zou hij zeker nog naarstig kaartjes aan het ponsen zijn, zonder naar de wereld om te zien. Na een week Holland-Festival, verklaarde hij onomwonden dat hij verlangde zo snel mogelijk de rust van zijn atelier terug te vinden.



Edgar Varèse

EDGAR VARÈSE (1883-1965)

De Franse Amerikaan Edgard Varèse was een ziener, die erin slaagde zijn dromen over de muziek van de toekomst zelf tijdens zijn leven te realiseren. Kunst en wetenschap zouden hand in hand gaan en het "oude" zou automatisch zichzelf opheffen voor nieuwe denkwijzen over klank. Maar een nieuw systeem om het oude te vervangen weigert Varèse te dicteren. Zijn invloed kan niet aan een systeemimpact gemeten worden, onderhuids echter is hij tot de meest invloedrijke componisten en denkers in en over klank van de eerste helft van onze eeuw te rekenen.

"Ontdekking van de ogenblikkelijke straling - snelheid 30.000.000 keer die van het licht. Snelle verandering van de grootte van Sirius (schittering), die een nova wordt. Alle astronomen onderzoeken de Gezel (van Sirius) - van daaruit worden de signalen uitgezonden. (De Gezel is de age-rende.) Onverwachte ontvangst van signalen - eerste getallen ondeelbaar - 1, 3, 5, 7. De regeringen besluiten dat er moet geantwoord worden 11, 12. Antwoord 17, 19. Als het tot rampen komt zal het die beslissing zijn, waardoor de woede van de massa zich zal keren tegen de astronoom, want als deze niet geantwoord had, zouden Sirius en zijn Gezel zich niet tot de aarde gericht hebben. Regelmatige boodschappen van Sirius. Mysterieus - in muzikale golven (soepel, fluctuerend). De Wetenschappers bestuderen ze. Het is misschien de akoestische taal van Sirius. De schittering van Sirius neemt nog altijd toe, andere stralingen van de Gezel breken door en verhaasten de rampen. Explosies, duisternis, enz." Dit is een niet uitgewerkt project L'Astronome uit 1928 van Edgard Varèse.

In 1954 beleeft Déserts in Hamburg zijn Duitse première, een week na het groot schandaal van de creatie te Parijs. Stockhausen assisteerde Varèse als verantwoordelijke voor de uitsturing van de "interpolations" met "son organisé", het elektronisch materiaal op de drie bandopnemers dat aan de piano, het slagwerk en de groep van 14 blazers wordt toegevoegd. Het was de echte pionierstijd van de elektronische muziek: het materiaal was Varèse thuis in New York met zijn eigen bandopnemer beginnen te realiseren en hij kon het later op uitnodiging van de Franse Radio in de studio's te Parijs afwerken. Déserts heeft Varèse als titel gekozen omdat het een magisch woord is dat correspondenties tot in het oneindige oproept. Het gaat niet enkel om de fysische woestijnen van zand, van zee, van bergen en van sneeuw, van uitwendige ruimtes, van verlaten straten in de steden, niet alleen die gedepouilleerde aspecten van de natuur, met hun onvruchtbaarheid, hun verwijdering, hun afzondering en hun bestaan buiten de tijd. Het gaat ook om die inwendige ruimte veraf, die geen enkele telescoop kan bereiken, waar de mens alleen is in een wereld van mysterie en van essentiële eenzaamheid. "Ik verwacht niet dat de muziek ook maar iets van dat alles aan een luisteraar zou doorgeven. Wat er ook van zij, als de ideeën de genesis van een werk kunnen zijn terwijl het op de compositietafel ligt, dan neemt de muziek het op zich om alles te absorberen, wat niet puur muzikaal is. Het is warm in New York maar de airconditioning verschaft de frisheid van het platteland en ik haat dat. Ik verkiez feitelijk de stad boven de buiten met zijn insecten, mijn badkamer boven het beekje van de Pastorale. De woestijn is een wervelwind van vuur die de gewoontes van de mens transcendeert. Je kunt je niet voorstellen hoeveel ik van de

woestijn houd." De woestijn obsedeerde Varèse altijd, zelfs Henry Miller is door Varèses praten over de woestijen gefascineerd in *The Air-Conditioned Nightmare*. Alhoewel Miller dit boek pas publiceerde in 1945 en het gebeuren onmiddellijk naar de voorbereiding van *Etude pour Espace* (afgewerkt in 1947) verwijst, dateert Varèse zelf deze passus in zijn verzamelde geschriften in de periode 1928-33. Varèse vraagt Miller een tekst in "magische zinnen": "Ik wil iets van het gevoel dat de Gobi-woestijn uitstraalt". "De Gobi-woestijn! Alles draaide voor mijn ogen.", schrijft Miller: "Hij had geen treffender beeld kunnen geven om het effect van zijn georganiseerde klankenmuziek op mij te beschrijven. Het vreemde aan Varèses muziek is dat men verstild blijft als men ze gehoord heeft." De klank absorbeert de ideeën, maar Miller heeft neergepend hoe Varèse de "espace" beschouwde: "Dat de wereld opstaat. De mensheid op weg. Niets kan haar nog tegenhouden. Een bewuste mensheid, die niet kan uitgebuit worden en zich ook niet laat inpakken door medelijden. Vooruit! Komaan! Ze gaan vooruit! De voetstappen van miljoenen passen weergalmen dof, niet aflatend. Het ritme verandert. Snel, traag, staccato, slepend, doffe stappen. Komaan. Finale crescendo met de indruk dat de meedogenloze stap nooit zal ophouden ... zich projecterend in de ruimte ...

Stemmen in de hemel, alsof magische onzichtbare handen de fantastische knoppen van de zenderzoekers van de radio draaien, stemmen die de hele ruimte vullen, elkaar kruisend, overlappend, in elkaar dringend, elkaar brekend, superponerend, elkaar wegduwend, verpletterend, verbrijzelend. Zinnen, slogans, formules, gezangen, verklaringen: China, Rusland, Spanje, de fascistische staten en de demo-

cratieën verbrijzelen alle verlamme hindernissen..." Ook dit verzwegen menselijk engagement is Varèse. En ook hier spreekt Varèse weer van "son organisé", met zinsflarden in alle mogelijke talen, zonder in pamfletaire propaganda te vervallen, met een profetische geëxalteerde en incantatorische toon, maar met een strikte en gecontroleerde schrijfwijze voor de muziek: geen wegdrijven op louter en alleen maar intuïtie.

"Son organisé" drukt het dubbele aspect van de muziek uit, dat Varèse als werkmateriaal gebruikt: de klank als kunst en als wetenschap. Varèse kondigt reeds in 1922 de explosieve evolutie van de muziek aan: nieuwe geluiden, totale bevrijding van alle mogelijkheden zonder enige begrenzing. Gedaan met de beperkingen van de klassieke instrumenten, de viool is van de 18de eeuw en haar klank is niet meer geschikt om in een eigentijds orkest goed te kunnen functioneren. Dat geldt voor alle klassieke instrumenten, behalve voor die groep die nooit ten volle gebruikt is: het slagwerk. Het orkest heeft een nieuw instrument nodig, dat een veel dieper en steviger bas dan de contrabas en tegelijk een ongeremde beweeglijkheid of continuïteit qua toonhoogte moet hebben, wat automatisch de opheffing van het bestaande systeem van de "primitieve" en totaal uitgeleefde indeling van het octaaf in 12 gelijke halve tonen zou uitlokken ten voordele van een nieuwe denk- en werkwijze, waarin de creativiteit van de maker geen enkele begrenzing kent. Varèse ziet reeds in 1922 alle heil in de samenwerking van de componist met de wetenschapper (met de electricien, zegt hij). Snelheid en synthese zijn de eigenschappen van onze tijd. De oude instrumenten kunnen niet voldoen. Varèse voor-

spelt het elektronisch medium en zegt dat hij het absoluut nodig heeft om de muziek van deze tijd te realiseren. Hij kijkt uit naar de ruimtelijke spreiding, naar de ruimteverovering van het klankmedium. "Voor de eerste maal hoorde ik mijn muziek letterlijk geprojecteerd in de ruimte", kan hij blij verzuchten als in het Philipspaviljoen op de Wereldtentoonstelling te Brussel in 1958 zijn Poème électronique klinkt in de schelparchitectuur, die Le Corbusier als ontwerpdracht aan zijn assistent, de architect-componist Iannis Xenakis had gegeven. Aan de ene kant moest Varèse het doen met een beperking tot drie sporen op zijn bandopnemer, nauwelijks beter dan stereofonie dus, maar hij slaagt er toch in de klank te laten bewegen in de ruimte, die in zijn parabole en hyperbole welvingen niet minder dan 425 luidsprekers bevat. Deze luidsprekers konden in groepen in- en uitgeschakeld worden, zodat "klankwegen" ontstonden, die de indruk van een rondwervelende klank gaven in de ruimte, van een klank die op vele plaatsen tegelijk ontstond.

Een wervelende wereld van ideeën, die decennia zijn tijd vooruit zijn en die vanuit het bewustzijn van het wetenschappelijk aspect in de kunst van de klank uitmonden. Een nieuwe klank van zijn eigen tijd heeft de mens nodig om in muziek de weerspiegeling van zijn eigentijds bestaan te kunnen realiseren. De utopie van het elektronische is intussen achterhaald, het elektronisch medium is niets anders dan een toegevoegd instrument. Varèse zelf is trouwens altijd met de klassieke instrumenten blijven werken, waarbij hij met een enorm verfijnde en subtiële timbreuancering componeerde, die bij de beluistering van zijn muziek ogen-

blikkelijk alle wetenschappelijke achtergrond of voorstudie doet vergeten.

Hetzelfde "klassieke" geldt voor zijn voorkeur voor degelijke structuur, die ook uitsluitend en onmiddellijk uit de klank voortkomt. Geen verhalen, geen tekstverklaring als excuus, geen a priori. Hij benadrukt het nog eens voor de creatie van *Déserts* in Parijs: "Men zou eenvoudigweg kunnen aankondigen dat het om een werk gaat van een musicus, die Varèse heet. Het is nutteloos iets te zeggen over het leven of de persoonlijkheid van de componist. De muziek heet 'Déserts'. Je houdt ervan of je houdt er niet van, dat is alles. Waarom errond praten?" De structuur vanuit de klank voortkomend, laat het muziekstuk ontstaan vanuit een kiemcel die in evolutie gebracht wordt, waarbij de evolutie de logische openlegging is van de intrinsieke kwaliteiten van het materiaal. Dat gebeurt uiteraard buiten elk systeem, dus buiten de tonaliteit. Maar het gebeurt vrij, zonder een ander systeem in de plaats te stellen: in elke compositie is de materiaalontplooiing ingegeven door de klankmaterie zelf. Varèse heeft op deze wijze, vanuit de waarneembare zelfontwikkende structuur, als geen ander de timbremogelijkheden van de door hem zo gehate klassieke instrumenten vernieuwd.

In plaats van de klank te beperken in de oneindige herhaling van dezelfde 12 tonen in verschillende hoogteliggingen, wilde Varèse in *Arcana* de klank als een spiraal vanuit een grondnoot de ruimte insturen, een spiraal die de herhaling totaal ontkende. Verschillende zich openende spiralen zetten de klank tot in het oneindige voort. Ook de klanksterkte en de tempo- of snelheidsfluctuaties zouden vanuit de

onderbouw van mathematische wetmatigheden en geometrische figuren gedacht kunnen worden, om in ongehoorde klankfenomenen te resulteren. Varèses opkomen voor de combinatie van kunst met wetenschap heeft hem steeds de stempel van futurist opgeleverd. Hiertegen heeft hij zich met hand en tand verzet. Hij leert in 1916 in New York, de woonplaats die hij sindsdien steeds wisselde met Parijs, Marcel Duchamp en Man Ray kennen en in 1917 publiceert hij in het surrealistisch-dadaïstisch tijdschrift 391 van Francis Picabia. Varèse zet zich af tegen de *intonarumori*, de ruismachines van futurist Russolo, omdat het uitvinden van een instrument geen organisch gestructureerde muziek garandeert. Hij zet zich tevens af tegen Russolo's manifest, die meent zich in woorden te kunnen verantwoorden voor wat in geluid niet opgaat. Ook al hebben we een rijker klankalfabet nodig, toch moet het instrument enkel beschouwd worden als een tijdelijk uitdrukkingsmiddel om de idee te dienen, meent Varèse. Het accent leggen op het instrument, wat Marinetti en zijn bruitisten doen, is een grote vergissing. Tot in perskritieken naar aanleiding van *Déserts*, wordt Varèse nog als futurist bestempeld en weer neemt hij de handschoen op en antwoordt dat hij nooit enige binding met die beweging heeft gehad, noch enige interesse in hun ideeën. Hij herneemt zijn pleidooi uit 1917: "Waarom, Italiaanse futuristen, reproduceren jullie slaafs de beverige geluiden van ons dagelijks leven in al hun oppervlakkigheid en hinderlijkheid? Ik droom van instrumenten die gehoorzamen aan de idee en die met behulp van een nooit vermoede opbloei van nieuwe timbres in elkaar opgaan in combinaties, die ik hen zal kunnen opleggen, zodat de timbres zich gaan plooiën naar de eisen van het gevoel van mijn inwendig ritme."

Octandre (1923)

Octandre is een vroeg voorbeeld van Varèses persoonlijke stijl. De titel slaat op de bezetting van acht instrumenten: fluit (piccolo), hobo, klarinet, fagot, hoorn, trompet, trombone, contrabas.

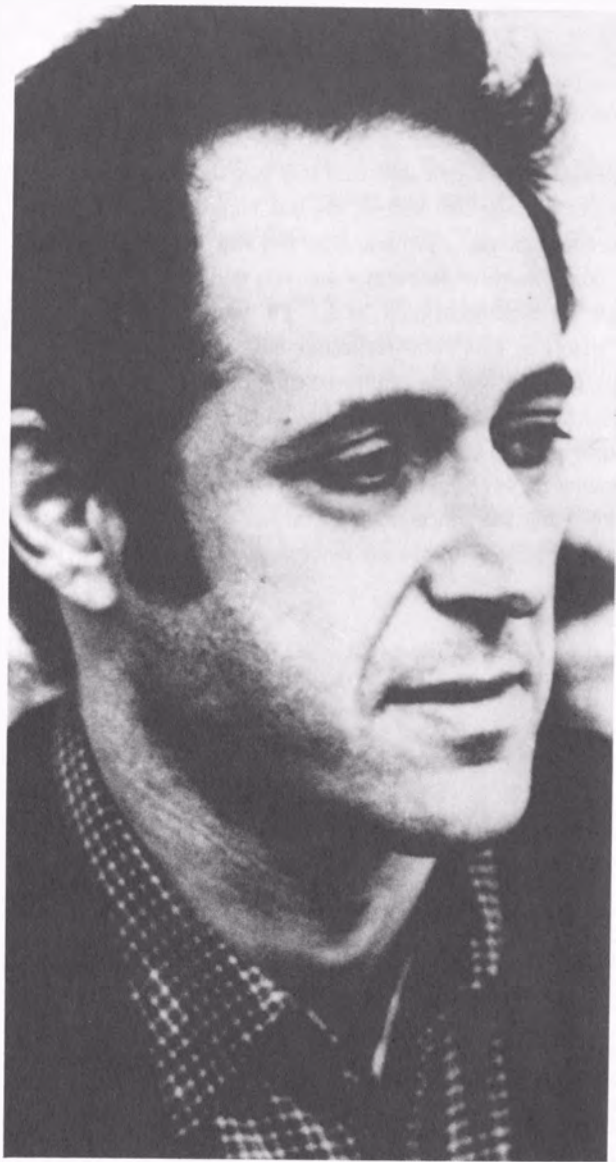
In de drie bewegingen wordt de celconstructie en de celontwikkeling telkens vanuit hetzelfde materiaal gevoerd en in een boogstructuur ontwikkeld. In elke beweging kiest hij daarvoor een centraal instrument: resp. hobo, fluit en contrabas: een instrumentenkeuze die ingegeven is door de contrasten tussen deze instrumenten.

De felle ritmische interventies, de grote intervallen en de gebaldheid van de muziek tonen één van de meestvoorbeelden van het zgn. abstract expressionisme.

Densité 21.5 (1936)

Densité 21.5 is een stuk voor fluit solo, de meest uitgevoerde compositie van Varèse, die ook lange tijd het enige bekende stuk van zijn hand was. Het was een bestelling van George Barrère, de bezitter van een fluit in platina, materie die als dichtheidsgetal 21.5 heeft. Varèse had de eer als eerste een stuk voor dat instrument te mogen schrijven.

De techniek van de celontwikkeling en de typische ongrijpbaarheid van Varèses vluchtige muziek zijn duidelijk herkenbaar. Hij gaat uit van twee kernen: een binair modaal motief en een ternair atonaal motief. In de loop van de ontwikkeling worden elementen uit het tweede motief tussen de hernemingen van elementen uit het eerste motief geschoven.



Steve Reich

STEVE REICH (1936)

De tijd dat Steve Reich en Philip Glass samen musicerden ligt ver achter ons. Ze kenden elkaar van de Juilliard School, waar ze beiden studeerden van 1958 tot '61. Daarna trok Glass naar Europa om zich te vervolmaken bij Nadia Boulanger en Reich koos voor Californië, waar hij op het Mills College zijn licht opstak bij Darius Milhaud en Luciano Berio. Als Reich in 1966 besluit een eigen ensemble op te richten om zijn repetitieve muziek optimaal uit te voeren, biedt Glass zich vlug aan om mee te spelen. Zo voert het Steve Reich Ensemble ook muziek van Glass uit in de periode 1967-'71. Reich is halfweg de jaren '70 risicovolle stilistische bochten gaan nemen: het repetitieve laat hij mijlen ver achter zich en New Age als stijlbenaming zou voor Reich zelfs tot New Man kunnen verpersoonlijkt worden. Als we Reich mogen geloven, heeft Glass het in oorsprong van hem geleerd. Het klinkt wat Amerikaans pretentius als Reich zegt dat zijn concert in Park Place Gallery in 1967 historisch belangrijk geweest is en dat luisteraar Glass hem na het concert de partituur van een strijkkwartet voorlegde. Glass dacht dat dit Reich wel zou interesseren omwille van de verwantschap met zijn muziek. Reich gaf kritiek op het gebrek aan structuur en raadde Glass aan systematisch te werken, "waar hij toe kwam in 1968 in zijn stuk 'One plus One', dat aan het begin staat van zijn techniek van het additieproces." (d.i. het één voor één toevoegen van elementen aan een gerepeteerde cel, waardoor deze voortdurend verlengt). Aangezien Glass muzikanten nodig had om zijn stukken uit te voeren, bood Reich hem de kans aan met zijn ensemble te werken.

Reichs systematiek schijnt tot even vóór 1980 de enige bekommernis geweest te zijn in zijn musiceren. Dit spreekt al

uit de titels, die niet meer zijn dan bezettingsaanduidingen, zoals *Four Organs*, *Eight Lines* of puur technische aanduidingen, zoals *Violin Phase*. Reich was in elk volgend werk bezig met het aftasten van nieuwe mogelijkheden van het repetitief syndroom en die verzameling werd dan ook bijzonder uitgebreid. In alle teksten over Reich zijn die technieken uit zijn interviews en zijn *Writings about Music* overgenomen: *addition*, *augmentation*, *pattern music* met *phase shifting* en *gradual shifting*, *gradual processes*, *slow motion music*. De gelijktijdige combinatie van deze technieken in een veelgelaagdheid, waarbij de lagen ook nog in klanksterkte met *fade in* en *fade out* zeer geleidelijk verschenen en verdwenen, bereikte zijn eindfase in *Music for Eighteen Musicians* en *Music for a Large Ensemble*.

Reich stelde geen esthetiek voor, hij was tegen muziek die weinig of niet hoorbaar verborgen structuren bevatte en hij wilde dat het compositieproces en de klinkende muziek één en hetzelfde ding waren, in een traag gradueel en door iedereen te volgen ontwikkeling. Daarbovenop dicteerde hij toch een luisterattitude, door te spreken van de resultierende *patterns*: in de gelijktijdige veelgelaagdheid, met gelijkblijvende repetitie en veranderende elementen kan de luisteraar zelf zijn muziek op elk moment samenstellen. Niets is meer waar en tegelijk minder waar: enerzijds geldt dit voor alle muziek, want ook al is er een in de verf gezet thema en een brave ondergeschikte begeleiding, dan nog kan de luisteraar zelf beslissen wat hij zal beluisteren en anderzijds is onze luisteringgesteldheid altijd door het nieuwe getroffen en op het nieuwe gericht. Bij het luisteren naar repetitieve muziek kan het nieuwe element niet anders dan opvallen in

de zee van gelijkblijvendheid, hoe klein het verschil met het voorgaande ook is.

Reich verfijnde zijn technieken en ging ze op steeds groter ensembles toepassen, wat in de jaren '80 resulteerde in werken voor groot orkest *Three Movements* en *Four Sections*, aangevuld met groot koor in *Desert Music*.

Eight Lines (1983)

Eight Lines is zonder één noot te wijzigen, de transcriptie van Reichs *Octet* uit 1979. Hij voegde een tweede strijkkwartet aan de bezetting toe omdat er problemen waren bij uitvoeringen met solistische strijkersbezetting. Snelle passages en dubbelsnaren konden zo over de twee spelers verdeeld worden.

Het stuk bestaat uit vijf secties. De eerste en derde sectie zijn verwant aan elkaar door de snelle figuren van piano, altviool, cello en basklarinet. De tweede en de vierde sectie hebben de lang gehouden noten in de cello gemeen. De vijfde beweging combineert alle materialen uit de voorgaande delen. De secties lopen quasi onhoorbaar in elkaar over.

Yves Knockaert

Celso Antunes werd in 1959 in Sao Paulo in Brazilië geboren. Aan de universiteit van zijn geboortestad studeerde hij zang en orkestdirectie. Tot 1986 trad hij in Brazilië vaak op als zanger en dirigent. Hij richtte ook talrijke koren op, met wie hij een uitgebreid repertoire bewerkte, waaronder ook de grote werken uit de koorliteratuur. Daarnaast was hij van '81 tot '83 assistent bij het Stedelijk Jeugd Symfonisch Orkest van Sao Paulo. Met een beurs vatte Celso Antunes van '86 tot '90 een dirigeerstudie aan in de Muziekhogeschool van Keulen. Belangrijke impulsen kwamen ook van dirigeercursussen bij Helmuth Rilling en John Eliot Gardiner. Sedert 1988 werkt Celso Antunes regelmatig samen met Camerata Fukuda, een van de bekendste kamerorkesten van Brazilië. Begin 1991 richtte hij het kamerorkest Tippett Ensemble Köln op. Ook als koordirigent maakte hij naam, hij leidt het Audienda Chor Krefeld, het Oratorienchor Brühl en tevens het Konzertchor Hürth. Met Champ d'Action werkt Celso Antunes sinds 1994 samen. Tot '97 was hij chefdirigent van het ensemble, onder zijn leiding werden twee cd's opgenomen en werken van diverse componisten gecreëerd. Zijn debuut bij de Keulse Philharmonie in '94 als gastdirigent van het Neue Rheinische Kammerorkest (NRKO) trok de aandacht. Sedert '95 werkt Antunes als vaste dirigent van het NRKO, dat onder zijn leiding snel uitgroeide tot een vaste waarde in het Keulse muziekleven. Als gastdirigent werkte hij ook met verscheidene andere orkesten. In 1988 zijn gastoptredens voorzien met de Bamberger Symphonikern, met het Symfonisch orkest van de VRT en Nordwestdeutsche Philharmonie.

Champ d'Action werd in 1988 opgericht door klarinettist en componist Serge Verstockt. Samen met enkele andere jonge componisten en instrumentisten die elkaar ontmoetten in het Koninklijk Muziekconservatorium van Antwerpen, engageerde hij zich om een ensemble uit te bouwen waarin de uitvoering van hedendaagse muziek centraal zou staan. In enkele jaren tijd groeide zijn groep uit tot een vaste waarde in het landschap van de hedendaagse muziekcultuur en begon zij een steeds grotere internationale belangstelling te genieten.

Sindsdien was het ensemble niet alleen te gast op muziekfestivals in België en de naburige landen (Frankrijk, Duitsland, Nederland), maar ook in Finland, Portugal, Brazilië, Canada, Engeland en Japan. In 1995 werd Champ d'Action voor het eerst benoemd tot Cultureel Ambassadeur van Vlaanderen, en in 1996 mocht het de Cultuurprijs van de Katholieke Universiteit van Leuven in ontvangst nemen. Het is eigen aan het hedendaagse repertoire, gestalte te geven aan nieuwe muzikale uitdrukkingsvormen. Daarom gaat Champ d'Action een rechtstreekse dialoog aan met de werken, waarbij de confrontatie met eigentijdse technologieën, zoals live-electronics, tape en computer, zeker niet geschuwd wordt. Het begrip Champ wijst trouwens op de uitwisseling van ideeën tussen muziek en wetenschap. Er wordt veel belang gehecht aan het brengen van creaties: reeds vele componisten schreven speciaal voor Champ d'Action werken, die dan vaak met behulp van zoek- en experimenteerwerk door het ensemble nog verfijnd worden. De ervaring van betrokkenheid is bijzonder intens tijdens de periodes van rechtstreekse samenwerking in werksessies met Helmut Lachenman, Klaus Huber, Takayuki Rai, Michael Finnissy, Richard Barrett, James Dillon, Jonathan Harvey, Volker Staub, Kaija Saariaho, e.a. Verder centreert de programmatie zich enerzijds rond internationale namen als P. Boulez, J. Cage, J. Dillon, B. Ferneyhough, M. Finnissy, G. M. König, G. Kurtag, C. Newman, K.-H. Stockhausen, J. Tenney, A. Vaino, I. Xenakis, W. Zimmerman, en anderzijds rond componisten van eigen bodem als L. Brewaeys, E. De Visscher, F. D'Haene, G. Logghe, Peter Swinnen, S. Verstockt. Het project Musicircus - muziektheater voor kinderen - rond werk van John Cage kent sedert 1996 een groeiend internationaal succes. De bijzondere en jarenlange band met Karel Goeyvaerts krijgt momenteel uitdrukking in een reeks CD-opnamen met een integrale van de werken voor solo en ensemble. Om tegemoet te komen aan de vereisten van de hedendaagse muzikale expressievormen, maakt men niet alleen gebruik van andere instrumenten dan de traditionele, maar gaat men ook in op de uitdaging tot het vinden van andere ruimtes naast de klassieke concertzaal. Vanuit diezelfde visie wordt ook aansluiting gezocht

met domeinen als beeldende kunst, video, dans en opera. Champ d'Action stond achtereenvolgens onder leiding van Alain Franco en Celso Antunes, en van gastdirigenten als Michael Finnissey en Peter Rundel. Vanaf mei 1997 werd Koen Kessels aangetrokken als artistiek directeur.

Celso Antunes *dirigent*
Godfried-Willem Raes *playerpiano*
Sabine Warnier *fluit*
Catherine Binnard *fluit*
Joost Gils *hobo*
Jaan Bossier *klarinet*
Vlad Weverbergh *klarinet*
Frank Coryn *basklarinet*
Jan De Moortele *saxofoon*
Jozef Auer *fagot*
Philippe Scharzt *trompet*
Dries Geeraert *hoorn*
Pascal Ots *trombone*
Fedor Theunesse *percussie*
Rudy Van der Veken *percussie*
Roel Van der Spikken *percussie*
Yutaka Oya *piano*
Ken'ichi Nakagawa *piano*
Nico Balthussen *viool*
Marian Taché *viool*
Ann Vancoillie *viool*
Eric Sluys *viool*
Sophie Renshaw *altviool*
Beatrice Derolez *altviool*
Arne Deforce *cello*
Michel Boulenger *cello*
Charice Adriaansen *contrabas*

deSingel

HOOFDINGANG EN BESPREEKBUREAU

Desguinlei 25 . 2018 Antwerpen . tel. 03/248.28.28 . fax 03/248.28.00

openingsuren ma-vr 10-19 uur . za 16-19 uur

ADMINISTRATIE

Jan Van Rijswijcklaan 155 . 2018 Antwerpen . tel. 03/244.19.20 . fax 03/244.19.59 . info@desingel.be