

Ensemble InterContemporain

Dirigent: Peter Eötvös

Concertgebouw

zaterdag 28 juni 1986 | 20.30 uur

zondag 29 juni 1986 | 20.30 uur

Ensemble InterContemporain

fluit

Sophie Cherrier

fluit / piccolo

Pierre-André Valade

hobo

Laszlo Hadady

hobo / Engelse hoorn

Didier Pateau

klarinet

Alain Damiens

Jean-Max Dussert

basklarinet / bassethoorn

Guy Arnaud

fagot / contrafagot

Pascal Gallois

hoorn

Jacques Deleplanque

Jens Mc Manama

trompet

Jean-Jacques Gaudon

trombone

Jérôme Naulais

trombone / alttrombone

Benny Sluchin

Pierre-Laurent Aimard, *piano*

Hugues Dufourt

L'Heure des Traces (1986) – *Nederlandse première*

Tristan Murail

Désintégrations (1983) – *Nederlandse première*

PAUZE

zaterdag 28 juni 1986 | 20.30 uur

tuba

Gérard Buquet

Slagwerk

Vincent Bauer

Michel Cerutti

Daniel Ciampolini

Francoise Gagneux

Jean-Guillaume Cattin

Florent Jodelet

piano

Pierre-Laurent Aimard

harp

Marie-Claire Jarret

viool

Jean-Marie Conquer

Jacques Ghestem

altviool

Garth Knox

Jean Sulem

cello

Chrichan Larson

Pierre Strauch

contrabas

Frédéric Stochl

Gilbert Amy

La variation ajoutée (1984) – *Nederlandse première*

Olivier Messiaen

Oiseaux Exotiques (1955-'56)

Pierre-Laurent Aimard, *piano*

Hugues Dufourt

Hugues Dufourt werd geboren in Lyon. Hij studeerde tegelijkertijd filosofie en muziek. Toen hij afgestudeerd was in de filosofie in 1967 werd hij leerling van Louis Hiltbrand aan het conservatorium van Genève van 1961 tot 1968 en van 1965 tot 1970 van Jacques Guyonnet, die aan hem doorgaf wat hij zelf van Pierre Boulez geleerd had met name analyse, compositie en orkestdirectie. Hij houdt zich bezig met elektro-acoustiek in samenwerking met de Studio de Musique Contemporaine in Genève, die in '69 werd opgericht door Jacques Guyonnet. In 1968 maakt hij de organisatie mogelijk van concerten van hedendaagse muziek door het Théâtre de la Cité van Villeurbanne (Roger Planchon).

Vanuit de opvatting dat creëren en onderzoeken onverbreekbaar met elkaar verbonden zijn, bestudeerde en onderzocht hij de sociale geschiedenis van de muziek, de geschiedenis van de muziektheorie en de esthetiek van de muziek. Met dit doel richtte hij in 1982 het Centre d'Information en de Documentation 'Recherche Musicale' op met steun van de CNRS en de ministeries van onderwijs en cultuur. Momenteel is hij belast met onderzoek bij de CNRS en directeur van de C.I.D. 'Recherche Musicale'.

Medeverantwoordelijk voor de groep Itinéraire vanaf 1975 heeft Hugues Dufourt met Alain Bancquart en Tristan Murail het Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore (CRISS, 1977) opgericht, dat in het Ensemble Itinéraire heeft bijgedragen aan de ontwikkeling die de elektronische muziek de laatste 10 jaar gekend heeft.

Zijn muzikale oeuvre omvat partituren voor de traditionele formatie van kamerorkest of groot orkest. Aan de andere kant kent zij formaties die speciaal bestemd zijn voor het vastleggen van de nieuwe bronnen van geluidsmateriaal - percussie, elektronische snaarinstrumenten, experimenteel gebruik van traditionele instrumenten - waarbij bewust gekozen wordt voor de paradoxen en ongewone en onaangename dimensies worden geëxploreerd. Het oeuvre verbeeldt zo een soort 'integra-

tie van de vormloosheid' en van 'overschrijding van de lelijkheid' door de uitwerking van een nieuwe syntaxis van spanningen en overgangen.

Werken van Hugues Dufourt zijn in première gegaan op het Festival van Royan, la Rochelle, Donaueschingen, Darmstadt en op de Biennale van Venetië, en werden in de belangrijkste steden van Europa opgevoerd.

De opname van *Saturne* door het ensemble de l'Itéraire heeft in 1980 de Grand Prix van de Academie Charles Cros gekregen en de Prix Koussevitsky is in augustus 1985 toegekend voor *Antiphysis* in de opname gemaakt door het Ensemble InterContemporain, onder leiding van Pierre Boulez.

L'Heure des Traces

L'Heure des Traces werd geschreven in opdracht van het EIC. De première was op 19 mei 1986 in de Scala van Milaan door EIC onder leiding van Pierre Boulez. De titel is ontleend aan een beeld van Giacometti. De keuze voor een puur instrumentale bezetting heeft veel te maken met de huidige bezigheden van de componist: het schrijven van muziek voor orkesten, vanwege de vele nieuwe mogelijkheden die Dufourt hierin ziet. Een hobo d'amore (een geliefd instrument voor barok muziek) en drie bassethoorns (die daarentegen aan Mozarts muziek doen denken) maken de instrumentatie die al erg gevarieerd was nog wat origineler. De percussie bestaat uitsluitend uit instrumenten met vastgestelde toonhoogten. De verbinding tussen klank en geluid, een probleem dat de componist sinds *Erewhon* (grote symfonie voor percussie opgedragen aan de percussionisten van Straatsburg) bezighield, is losgelaten zodat het een volledig helder stuk is geworden, ontdaan van overbodige klanken. De orkestratie is opnieuw bekeken om alle mogelijkheden voor subtiele associaties te kunnen uitwerken. Volgens Hugues Dufourt was hierin immers niet veel verandering gekomen sinds de initiatiefnemers van

Tristan Murail

de seriële muziek; de orkestratie was verwaarloosd ten gunste van massa-effecten, waarmee geen 'buitengewoon gevarieerde of perfecte werken kunnen worden gemaakt zelfs al zijn ze indrukwekkend'.

Tristan Murail studeerde in Parijs economische wetenschappen en oosterse talen en volgde een muzikale opleiding bij Jeanne Loriod en Maurice Martenot. In 1967 kreeg hij compositielessen van Olivier Messiaen. Na een verblijf van twee jaar in de Villa Medici, nam hij in 1973 deel aan de oprichting van het Ensemble Itinéraire. Vanaf zijn eerste werken kant hij zich tegen het post-Weberniaans serialisme, wat blijkt uit een stijl die soms verwant is aan die van Ligeti. Zijn eerste werkstuk is van 1969 (*Couleur de Mer* voor 15 instrumenten). Sindsdien heeft hij zijn repertoire steeds vergroot door met verschillende soorten klavieren te werken (Ondes Martenot, elektronische orgels, synthesizers). Tristan Murail ontwikkelde eveneens geheel onafhankelijk micro-informatische systemen voor computercomposities en geeft sinds een aantal jaren colleges en lessen in compositie.

Désintégrations

Désintégrations werd geschreven in opdracht van mevrouw David-Weill voor het IRCAM. *Désintégrations*, voor 17 instrumenten en synthesizer-tape door middel van de 4X (muzikaal medewerker Andrew Gerzso) ging in première in februari 1983 bij de IRCAM uitgevoerd door het Ensemble InterContemporain onder leiding van Peter Eötvös.

Désintégrations is het resultaat van een diepgaande studie met betrekking tot het begrip 'spectrum'. Al het materiaal dat in het stuk gebruikt wordt (tape en orkest), microvormen, ontwikkelsystemen zijn bepaald vanuit analyses of kunstmatige reconstructies van harmonische of disharmonische spectra.

Het merendeel van deze spectra is oorspronkelijk instrumentaal en wordt op een speciale manier gebruikt: tonen van piano in het lage register, koperinstrumenten, cello. Dat wil daarom nog niet zeggen dat de magneetband probeert instrumentale klanken te reconstrueren. Zij dienen slechts als model of als materiaal voor de constructie van timbres of harmonieën (het verschil tussen deze twee begrippen is trouwens gering).

In het stukje zijn verschillende verwerkingsmogelijkheden van de spectra gebruikt:

- fractionering: slechts een deel van het spectrum wordt gebruikt (bijvoorbeeld: geluiden van een 'klok' aan het begin en aan het eind, door een deel van de piano-toetsen te gebruiken)
- filtering: het veelvuldig gebruik of het weglaten van bepaalde elementen.
- exploratie van het spectrum: bewegingen binnen de klanken; de bestanddelen zijn afzonderlijk hoorbaar, de timbres worden een melodie (bijvoorbeeld: het 3e deel - geluiden van klokjes die voortkomen uit de timbres van klarinet en fluit afzonderlijk)
- creatie van disharmonische spectra, 'lineaire' door toevoeging of vermindering van een frequentie, 'niet lineaire' door verdraaiing van een spectrum of beschrijving van een frequentiecurve (bijvoorbeeld: voorlaatste deel - toenemende verdraaiing van een klank van de trombone in het lage register)

De indeling van de tape is geprogrammeerd op toegevoegde synthesizers waarmee ieder klankonderdeel in al zijn dimensies beschreven wordt. Dat leek me nodig om op alle spectra op de nauwkeurige wijze die ik wenste te kunnen spelen, iets waarmee ik overigens al ver voor dit stuk was begonnen in instrumentale of orkestrale werken. Dezelfde manier van componeren wordt toegepast op de tape en voor het orkest. De programma's voor de traditionele synthesizers waren te zwaar en te langzaam en daarom hebben wij ons georiënteerd op de nieuwe 4X machine waarmee de synthesizer in 'real time' (directe verwerking) mogelijk wordt. Niettemin, vraag iedere toon de definitie van honderden parameters, die worden berekend door middel van een programma, 'Syntad' dat ik geschreven heb voor de centrale computer van het IRCAM.

Het componeren voor orkest heeft in de keuze van de toonhoogten en de berekening van de lengte optimaal gebruik kunnen maken van de enorme mogelijkheden van de computer. Sommige microvormen zijn ook direct duidelijk aangegeven door 'Syntad'. De tape en instrumenten vullen elkaar aan. De tape onderschept vaak het karakter van de instrumenten, verandert het timbre of doet haar uiteenvallen of versterkt het orkest. Zij moet absoluut synchroon zijn, vandaar de noodzaak van synchronisatie met de 'klikken' die de dirigent moet volgen. Het stuk is samengesteld uit 11 samenhangende delen. Door transitie-transformatie of door het op gang brengen van een 'drempel-effect' gaat men van het ene naar het andere deel over. Ieder deel accentueert een verwerkingsmogelijkheid van het spectrum, maar het gaat te ver om dit helemaal uit te leggen. Laten we het er op houden dat binnen iedere verwerkingsmogelijkheid ieder deel verandert van harmonisch in disharmonisch of omgekeerd. Dit geeft schaduw- en lichtbewegingen en wordt vergezeld van toenemende of afnemende heftige bewegingen, van een ordelijk naar een wanordelijk ritme. Nog een laatste woord over de magneetband, het gaat in mijn optiek over een 'work in progress'. Sommige passages zijn even aangegeven, terwijl bepaalde tonen helemaal ontbreken. Voor de syntheziser moest speciale software geschreven worden omdat de 4X feitelijk een heel nieuw instrument is. Tijdens dit werk kregen we met vele problemen en verrassingen te maken die voornamelijk te wijten zijn aan het onvoldoende vermogen van de computer, waarop we nu zijn aangesloten. Deze problemen worden in de nabije toekomst opgelost, maar we moesten voor dit stuk enkele kunstgrepen toepassen.

Tristan Murail

Gilbert Amy

Tegelijk met zijn carrière als dirigent heeft Gilbert Amy heel vroeg een persoonlijke stijl weten te ontwikkelen met als kenmerk strakheid en nauwkeurigheid (vooral *Cahiers d'epigrammes* voor piano in 1974).

In 1957 ontmoette Gilbert Amy Pierre Boulez aan wie hij zijn Sonate pour piano liet horen. Daarna kreeg hij bij hem directielessen.

Tien jaar later volgde hij hem op bij de Domaine Musical. Hij was muzikaal medewerker bij de O.R.T.F.-radio en oprichter van het Nouvel Orchestre Philharmonique van Radio-France. In 1979 kreeg hij de nationale prijs voor muziek en in 1983 de prijs voor muziek van de SACEM in 1983. Een van zijn meest ambitieuze partituren *Une saison en enfer* naar Rimbaud, voor piano, percussie, zang en geluidsband schreef hij in opdracht van de GRM van de INA. Het stuk ging in 1980 in Parijs in première.

La variation ajoutée (1984)

Een instrumentarium dat verdeeld is in verschillende groepen (4 snaarinstrumenten, 5 houten blaasinstrumenten, 3 koper blaasinstrumenten, 2 percussies, 1 harp, 1 piano) en zo mogelijk verspreid opgesteld in de ruimte, reageert op de tekens of 'signalen' van een tape waarop de klanken (bijna allemaal 'kunstmatig') van een denkbeeldige percussie gemixed zijn: woodblocks die eensklaps langdurig resoneren, cymbalen met door elkaar klinkende glissandi, klokken die sterk vermenigvuldigd weerklinken, vlagen van harmonische 'natuurlijke' klanken etc . . .

De 'toegevoegde variatie' drukt deze ontdekking van een voortdurend variërend basisgeluidsmateriaal uit of die nu berekend wordt door middel van een computer - waarmee men microvariëaties kan maken - of tot stand komt door het traditionele werk van de componist achter de schrijftafel.

Dat brengt bovendien de noodzakelijke vermenging met

zich mee van de ene wereld met de andere.

Laten we een concreet voorbeeld nemen: de analyse van een klankspectrum van de klok toont ons een verrassende partituur met de lengte, de sterkte en de toonhoogte van ieder onderdeel van het spectrum. Wat is er logischer voor de componist dan rekening te houden met deze gegevens in zijn compositie en ze toe te passen op andere klankmodellen door er de parameters van te variëren (vermeerdering, vermindering, transpositie enz.) kort en goed door datgene muzikaal tot leven te brengen wat misschien op het eerste gezicht een levenloos en abstract gegeven kan lijken, geproduceerd door een machine zonder ziel. De geluidselementen van de bandopname zijn berekend door computer VAX 11/780 volgens Cmusic en Chant programma's van april tot mei 1984 met medewerking van Denis Lorrain.

Gilbert Amy

O. Messiaen

Oiseaux Exotiques

De Franse componist Olivier Messiaen (1908) is een van de toonaangevende hedendaagse componisten. Hij heeft een enorme invloed uitgeoefend met zijn composities, maar ook als theoreticus en pedagoog. Bekende leerlingen van hem zijn Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Ton de Leeuw en de pianiste Yvonne Loriod, sinds 1962 zijn vrouw. Zij inspireerde hem tot het schrijven van enige grote pianowerken en werd de belangrijkste vertolker van zijn pianomuziek.

Messiaen is een groot orgelcomponist (o.a. *La Nativité du Seigneur*, *Le Corps Glorieux*, *Livre d'Orgue*). Even belangrijk zijn zijn pianocomposities (o.a. *Etudes de rythme*, *Catalogue d'Oiseaux*). Voor kleine bezettingen schreef hij nauwelijks. Zijn enige echte kamermuziek-

werk, het *Quatuor pour la Fin du Temps* voor klarinet, viool, cello en piano is vermaard. Hij schreef een groot aantal liederen. Verder zijn bijna al zijn belangrijke werken voor orkest geschreven, zij het in zeer uiteenlopende bezettingen, en vaak met een prominente rol voor blazers, piano en slagwerk (bv. de gigantische *Turangalila-Symphonie*). Messiaens werk draagt duidelijk de sporen van uiteenlopende muzikale en buiten-muzikale invloeden: Debussy (met zijn modale melodiebouw), Stravinsky (de analyse van *Le Sacre du Printemps* met zijn variabele obstinatotechniek bracht Messiaen tot het begrip 'personnages rythmiques'), Griekse- en Indiase ritmen, het katholicisme (de christelijke thematiek in veel van zijn werken en het gregoriaans) en ten slotte de natuur en dan vooral de vogels. Deze heterogene elementen worden niet met elkaar verzoend, maar bestaan naast elkaar in een compositie. Zo treden in *Oiseaux Exotiques* gelijktijdig vogelgeluiden en Griekse- en Indiase ritmen op.

Als jongen van 15 begon Messiaen al vogelgeluiden te noteren. Vanaf het *Quatuor* (1941) wordt in verschillende werken van vogelgeluiden gebruik gemaakt. *Reveil des Oiseaux* (1953) is het eerste werk waarbij al het compositorische materiaal door vogels is geleverd. In *Oiseaux Exotiques* (1956), *Catalogue d'Oiseaux* (1958), en *Chronochromie* (1960) is aan vogelgeluiden een dominerende rol toebedeeld.

Nu zingen vogels meestal in extreem hoge tempi, in een extreem hoog register en met hele kleine intervallen, drie redenen waarom ze niet op onze instrumenten kunnen worden nagebootst. Daarom ondergaat de vogelzang een transformatie in Messiaens hand: het hoge tempo wordt vertraagd, de melodie wordt 1-4 octaven lager uitgeschreven en de micro-intervallen worden met behoud van hun verhoudingen vergroot tot speelbare intervallen (bijvoorbeeld: micro-interval wordt kleine seconde, kleine seconde wordt terts). Dat ervaren vogelkenners de vogelgeluiden vaak niet meer herkennen kan geen onderwerp van

Peter Eötvös

kritiek zijn: we hebben de ornithologie al verlaten en zijn op het domein van de compositie beland.

Oiseaux Exotiques is geschreven voor 19 instrumentalisten en bedoeld voor kleine concertzalen. De piano-partij is zeer belangrijk; het werk is bijna een pianoconcert met 3 kleine en 2 grote cadenzen. Het instrumentarium bestaat verder uit 11 blazers (piccolo, fluit, hobo, es-klarinet, 2 bes-klarinetten, bas-klarinet, fagot, 2 hoorns en trompet), klavierklokkenspel, xylofoon en slagwerk.

Daan Admiraal

Peter Eötvös is muzikaal leider van het Ensemble InterContemporain en sinds oktober 1985 eerste gastdirigent van het orkest van de BBC en is daarbij componist van elektro-acoustische muziek. Geboren in Hongarije in 1944, ging hij op 14 jarige leeftijd naar de Muziekacademie in Boedapest, daartoe uitverkoren door Zoltan Kodaly.

Zijn carrière begon op 16 jarige leeftijd met het componeren van toneel en filmmuziek.

Tijdens zijn studie in Keulen, volgde hij vooral de compositielessen van Bernd Aloïs Zimmermann, ontmoette hij Karlheinz Stockhausen met wie hij samenwerkte bij de radio als musicus (piano, percussie, en elektronische snaarinstrumenten), als geluidstechnicus en sinds 1974 als dirigent.

In 1985 heeft hij de opera *Licht* van Karlheinz Stockhausen uitgevoerd in de Scala te Milaan en in Covent Garden.

In 1979, werd hij voor het Ensemble InterContemporain gevraagd door Pierre Boulez.

Pierre-Laurent Aimard

Pierre-Laurent Aimard, geboren in 1957, studeerde aan het conservatorium van Parijs waar hij in 1973 met algemene stemmen de eerste prijs voor piano kreeg, de eerste prijs voor kamermuziek in 1973 en de eerste prijs voor pianobegeleiding in 1976. In 1973 won hij ook de eerste prijs van het Concours International Olivier Messiaen, waardoor hij in 1975 in de gelegenheid werd gesteld *Les Préludes* op de plaat op te nemen en twee van de *Vingts Regards sur l'Enfant Jésus*

Pierre-Laurent Aimard is in 1976 bij het Ensemble InterContemporain gekomen. Hij zette zijn carrière als solist voort en gaf veel concerten in Europa, de Sovjet-Unie, Japan en de Verenigde Staten.

Ensemble InterContemporain

fluit

Sophie Cherrier

hobo

Didier Pateau

basklarinet

Guy Arnaud

altsaxofoon

Claude Delangle

fagot

Pascal Gallois

hoorn

Jacques Deleplancque

trompet

Antoine Cure

alttrombone

Benny Sluchin

tenortrombone

Jerôme Naulais

Bruno Pongy

bastrombone

Guy Arbion

vibrafoon

Vincent Bauer

slagwerk

Michel Cerutti

Elizabeth Laurence, *mezzo-sopraan*

André Trouttet, *klarinet*

Pierre Boulez

Le Marteau sans Maître

Elizabeth Laurence, *mezzo-sopraan*

P A U Z E

Pierre Boulez

Domaines

André Trouttet, *klarinet*

zondag 29 juni 1986 | 20.30 uur

xylofoon / marimba

Daniel Ciampolini

harp

Marie-Claire Jamet

gitaar

Marie-Thérèse Ghirardi

viool

Jeanne-Marie Conquer

Jacques Ghestem

altviool

Garth Knox

Jean Sulem

cello

Chrichan Larson

Pierre Strauch

bas

Frédéric Stochl

René Char

Le Marteau sans Maître

L'Artisanat furieux

La roulotte rouge au bord du clou

Et cadavre dans le panier

Et chevaux de labours dans le fer à cheval

Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau le Pérou

Bourreaux de solitude

Le pas s'est éloigné le marcheur s'est tu

Sur le cadran de l'Imitation

Le Balancier lance sa charge de granit réflexe.

Bel édifice et les pressentiments

J'écoute marcher dans mes jambes

La mer morte vagues par dessus tête

Enfant la jetée-promenade sauvage

Homme l'illusion imitée

Des yeux purs dans les bois

Cherchent en pleurant la tête habitable.

(Editions José Corti, 1934)

Pierre Boulez

De Franse componist en dirigent Pierre Boulez wordt, en niet alleen in muzikale kringen, gezien als een ongekroonde leider, ja zelfs als een profeet van de hedendaagse muziek, als een soort pilaarheilige en een van de meest consequente grondleggers (samen met zijn leraar Olivier Messiaen als geestelijke vader en met Karlheinz Stockhausen als studiegenoot) van een hele kloosterorde met zich tot over hun oren in de wiskunde wentelende toonkunstenaars. Het zogenaamde punctuele serialisme in zulke strenge werken als *Polyphonie X* (1951) en *Structures I* voor twee piano's (1952) als resultante van meer monnikenarbeid dan bevroren inspiratie, gold daarbij als de enige juiste weg naar een muziek van de toekomst, een muziek waarin de moderne technologie een vanzelfsprekend onderdeel van de totale cultuur moest worden. Uitgangspunten voor deze ingrijpende visie waren in de toonkunst de twaalftoontheorieën van Arnold Schönberg en zijn leerlingen en de diepgaande structurele analyses die Messiaen en Boulez van de composities van Debussy, Webern en Stravinsky gemaakt hadden.

In 1952 kon Pierre Boulez dan ook met overtuiging uitspreken dat 'elke musicus die de noodzaak van de taal der dodecafonie niet tot in zijn diepste wezen gevoeld heeft NUTTeloos is.' Maar gelukkig was hij toch wel genoeg muzikant om zelf al spoedig 'het fetsjisme van het getal' de rug toe te keren en vooral met de meesterlijke cyclus *Le Marteau sans Maître* (1954, rev. 1957) zijn naam als een echte toondichter te vestigen. Boulez was toen voor menig een echter de verloren zoon geworden, een deserteur van de enig ware leer. Het serialisme met z'n ingenieuze reekstechnieken werd in die jaren immers aangevuld en verrijkt met aleatorische principes, met quasi-improvisaties (bij Boulez altijd *quasi*), met een grotere structurele openheid, zoals in de welhaast beruchte *Derde Piano-sonate* (1955/57), *Structures II* (1956/61) en later vooral *Domaines* (1968) voor klarinet en zes instrumentale groepen en *Rituel* (1975).

Inmiddels was Boulez op alle fronten in het muziekleven naar voren getreden, als dirigent en organisator, met name in de Compagnie van Madeleine Renaud, en Jean-Louis Barrault (sinds 1946) en de nog steeds zeer vooruitstrevende Domaine Musical (sinds 1954), als criticus en muziek- en cultuurfilosoof in talrijke boeiende artikelen en vooral in het geschrift *Musikdenken heute* (*Penser la musique aujourd'hui*, 1963), kortom als een typisch produkt van de na-oorlogse Franse intelligentsia: veelzijdig, precies als een schoolmeester, gedegen onderlegd in filosofie en literatuur, dogmatisch – hoewel niet steeds vanuit dezelfde premissen – en niet zelden verfrissend polemisch. Zijn pen is ongenaakbaar. Menige gevestigde opinie heeft hij in vlijmscherpe bewoordingen gekraakt, ook die van hemzelf. De Franse cultuurpolitiek heeft hij ongenadig voor schut gezet (ook al is hij er nu zelf een gerespecteerd onderdeel van geworden), het instituut 'opera' werd als meest burgerlijke uiting van de Franse cultuur met de grond gelijk gemaakt.

Het gevolg van dit alles was dat Boulez in 1966 zijn vaderland boos verliet (hij woonde toen overigens al een zevental jaren in Baden-Baden, maar werkte nog steeds in Parijs), zich geheel op een internationale carrière als dirigent toelagde en kort daarop wereldwijd bekend werd als een even briljant als kieskeurig dirigent van . . . opera's. Onder zijn leiding werd in 1963 Alban Bergs *Wozzeck* in Parijs voor het eerst op de planken gebracht. In 1965 volgde een gerucht makende plaatopname van Debussy's *Pelléas et Mélisande* en een jaar later dirigeerde Boulez de *Parsifal* in Wagners eigen heiligdom, Bayreuth. Waarna hij nog geen tien jaar geleden ook dit bolwerk op zijn grondvesten deed schudden door samen met regisseur Patrice Chéreau *Der Ring des Nibelungen* als een sociaal-politieke fabel te presenteren.

Boulez is echter ook een van de eerste gespecialiseerde dirigenten van avantgarde muziek. Tot ongeveer 1955 waren er immers slechts twee grote dirigenten die niet

terugdeinsten voor de complexe partituren van Boulez, Stockhausen, Berio, Nono, Messiaen en andere koplopers! Hans Rosbaud en Hermann Scherchen, beiden zestigers! Zowel Boulez als Bruno Maderna zijn toen, vooral vanuit Darmstadt, de navel van de Westeuropese avant-garde (al was het maar enkele weken per jaar), begonnen met het opleiden van jonge dirigenten en componisten. Boulez heeft dat later in Brussel voortgezet.

Tussen 1971 en 1978 was Pierre Boulez chefdirigent van het New York Philharmonic Orchestra, van 1971 tot 1974 tevens van het BBC-orkest in Londen. In die centrale functies heeft Boulez zich sterk gemaakt voor de muziek van Berlioz, Stravinsky, Schönberg, Webern, Berg, Mahler, Elliott Carter, Messiaen en vele telgen uit de jongste componistengeneratie, zoals ook blijkt uit zijn recente werkzaamheden met de Franse IRCAM (Institut de Recherche et de Coördination Acoustique-Musique) en met het Ensemble InterContemporain. Want Boulez is sinds een tiental jaren weer in Frankrijk teruggekeerd. Volgens sommige zwartkijkers uit opportunisme. De Franse staat heeft nu eenmaal traditiegetrouw iets van een pauw. Zij pronkt graag met een kostbaar uiterlijk en zowel het Centre Beaubourg als de IRCAM en straks de nieuwe opera zijn typisch Franse prestige objecten: doelwitten van veel kritiek en toch ontegenzeggelijk succesvol. Pierre Boulez past in deze entourage. Nu hij zelf een zestiger is behoort hij evenzeer tot de Franse traditie als Versailles en Voltaire.

Leo Samama, 1986

Le Marteau sans Maître

Le Marteau sans Maître werd geschreven tussen 1953 en 1955. Het werk omvat 9 stukken die gebaseerd zijn op gedichten van René Char en zo 3 cycli vormen, de titels zijn:

1. L'Artisanat furieux
2. Bourreaux de solitude
3. Bel édifice et les pressentiments

Niet ieder gedicht heeft altijd een vocale partij: ik onderscheid de stukken waarbij het gedicht direct is inbegrepen en door de stem wordt weergegeven en de 'stukken in ontwikkeling', waar de stem in principe geen enkele rol meer speelt. Zo omvat de op l'Artisanat Furieux gefundeerde cyclus VOOR de Artisanat furieux (instrumentaal), de eigenlijke Artisanat furieux (vocaal) en NA de Artisanat furieux (instrumentaal). De cyclus die gefundeerd is op Bourreaux de solitude omvat: Bourreaux de solitude (vocaal) en Commentaires I, II, III op Bourreaux de solitude (instrumentaal). De cyclus gebaseerd op Bel édifice et les pressentiments bestaat uit de eerste versie en zijn dubbel. Toch volgen de cycli elkaar niet op, maar zijn door elkaar heen gevlochten zodat de vorm in zijn geheel een combinatie is van drie simpeler structuren. Ik kan ermee volstaan de volgorde van de stukken op te noemen dan begrijpt iedereen de gewenste hiërarchie, zonder commentaar:

1. VOOR l'Artisanat furieux
2. Commentaire I van Bourreaux de solitude
3. l'Artisanat furieux
4. Commentaire II van Bourreaux de solitude
5. Bel edifice de les pressentiments - eerste versie
6. Bourreaux de solitude
7. NA l'Artisanat furieux
8. Commentaire III van Bourreaux de solitude
9. Bel édifice et les pressentiments - dubbel

In deze volgorde heb ik geprobeerd de 3 cycli in elkaar te passen op een manier dat de ontwikkeling van het stuk er complexer door wordt, gebruikmakend van het

geheugen en feitelijke verbanden: pas het laatste stuk geeft op een bepaalde manier de oplossing, de sleutel van dit labyrint. Deze formele conceptie heeft me overigens veel verder gebracht, doordat ik de vorm volkomen onvoorspelbaar maakte; hier was de eerste stap gezet door de breuk met de 'zich in een richting ontwikkelende' vorm.

Wat het gebruik van de stem betreft in de zogenaamde 'kern' van elke cyclus, is de *Artisanat furieux* een zuiver rechtlijnig stuk, in die zin dat de tekst erin wordt behandeld, 'op muziek gezet', op de meest directe manier. Het gedicht wordt met veel versieringen gezongen, slechts begeleid door een fluit die de vocale lijn contrapunteert (directe verwijzing naar het 7e stuk van Schoenberg, *Pierrot Lunaire*). Het gedicht heeft hier de belangrijkste rol. In *Bel édifice et les pressentiments*, eerste versie, wordt een ander soort verband geschapen: het gedicht dient als schakel voor de verschillende onderdelen van het geheel. Het belang van de stem blijft groot; toch heeft de stem niet meer de eerste plaats zoals eerder; deze eerste plaats wordt haar nu door de instrumentale context betwist. *Bourreaux de solitude* lost deze tegenstrijdigheid op in een totale eenheid tussen de stem en de instrumenten, verbonden door dezelfde muzikale structuur komt de stem van tijd tot tijd naar voren om de tekst duidelijk te maken. Tot slot, het dubbel van *Bel édifice et les pressentiments* bevat een laatste metamorfose van de rol van de stem: als de laatste woorden van het gedicht zijn uitgesproken, smelt de stem samen met het instrumentale ensemble, waar ze haar eigen identiteit verliest: die van het kunnen vormen van woorden. Zij keert terug in de anonimiteit, terwijl de fluit – die de stem in de *Artisanat furieux* begeleidt – daarentegen op de eerste plaats komt en bij wijze van spreken de rol van de stem overneemt. Je ziet dat de verhoudingen tussen de stem en het instrument geleidelijk omgekeerd zijn doordat het woord verdwijnt. Dat is een idee waaraan ik een zekere waarde hecht en dat ik zo omschrijf: het gedicht is het middelpunt van de muziek, maar het is verdwenen uit

de muziek, zoals de vorm van een voorwerp vervangen is door lava, terwijl het voorwerp zelf verdwenen is – zoals ook de versteende vorm van een voorwerp tezelfdertijd herkenbaar en onherkenbaar is.

Wat betreft de instrumenten: wat is het verband tussen de verschillende instrumenten die zo met elkaar in contrast lijken te zijn? Ik kan er mee volstaan, denk ik, bepaalde logische verbanden te verklaren om de continue overgang van de stem naar het xylofoon te laten zien, hoe vreemd dat op het eerste gezicht ook kan lijken. Het verband tussen stem en fluit is duidelijk: de menselijke adem en het vermogen alleen daarmee iets uit te drukken. Fluit en altviool zijn met elkaar verbonden door de monodie wanneer op de altviool met de strijkstok gespeeld wordt. Op de altviool kunnen de snaren gestreken of getokkeld worden – in het laatste geval komt hij in de buurt van de gitaar, een instrument met eveneens omwoelde snaren, maar met een langere resonans. Als resonierend instrument is de gitaar verwant aan de vibrafoon, die gebaseerd is op de langdurige vibratie, die ontstaat bij het slaan op metalen platen. De platen van de vibrafoon kunnen evengoed geslagen worden zonder resonantie en dan zijn ze weer direct verwant aan de platen van de xylofoon. De verschillende instrumenten zijn met elkaar verbonden en er is altijd een gemeenschappelijk kenmerk. Ik heb met opzet de percussie niet genoemd want die speelt een marginale rol vergeleken bij de andere instrumenten. De keuze van instrumenten wisselt per muziekstuk – zoals in *Pierrot Lunaire* – waarin er opzettelijk en direct naar verwezen wordt. De totale formatie wordt maar éénmaal voortdurend gebruikt, in *Bourreaux de solitude*.

Voor veel luisteraars is de eerste indruk verbonden met iets exotisch, inderdaad xylofoon, vibrafoon, gitaar en percussie wijken duidelijk af van de modellen die de westerse traditie ons in de vorm van kamermuziek heeft gegeven, maar komt eerder in de buurt van de voorstelling die men zich in het Verre Oosten van klanken maakt, zonder dat de terminologie er verder een rol bij speelt.

Ik moet toegeven dat ik dit instrumentale 'corpus' heb gekozen om de invloed aan te geven die we van niet-Europese beschavingen ondergaan: de xylofoon vertaalt de Afrikaanse balafo, de vibrafoon verwijst naar de Balinese gendèr, de gitaar herinnert aan de Japanse koto. Feitelijk hebben noch de stijl, noch het eigenlijke gebruik van deze instrumenten enig verband met de tradities van deze verschillende muzikale beschavingen. Het gaat veeleer om een verrijking van de Europese klank-terminologie door de niet-Europese zienswijze. De enscenering draagt er toe bij de akoestische verbanden tussen de verschillende instrumenten duidelijk te maken.

Moet ik het nu nog in het kort hebben over de vorm? De lengte van de stukken is zeer verschillend: de cycli zijn ongelijk van lengte en belangrijkheid en zij hebben ieder een eigen samenstelling. Ik kan verder niet over hun ontwikkeling in details treden: toch wil ik opmerken dat de drie *Commentaires* van Bourreaux de solitude een groot geheel vormen dat qua vorm direct verbonden is aan de Bourreaux de solitude. Voor en na l'artisanat furieux, omlijsten twee korte verhalen het centrale stuk. In *Bel édifice et les pressentiments* stelt de eerste versie een totaal geïsoleerde eenheid voor: het dubbel vermengt elementen uit de drie cycli nu eens woordelijk, met citaten, dan weer op een feitelijke manier. Ze maken bij wijze van spreken gebruik van al hun mogelijkheden. Dit laatste stuk brengt feitelijk de drie cycli van het werk bij elkaar, en maakt een verbinding die bestemd is om haar af te ronden.

Pierre Boulez

Domaines

Domaines (1968) van Pierre Boulez bestaat in twee versies, de eerste voor klarinet alleen, de tweede en uiteindelijk definitieve, voor klarinet en instrumentaal ensemble. Beide gingen hetzelfde jaar in première, de eerste in Ulm, de tweede in Brussel.

In *Domaines* onderkent men als het ware de invloed van twee 'klassieke' werken van Boulez: *le Marteau sans Maître* (1954) waarvan hier het principe van de verdeling van een instrumentaal ensemble in verschillende groepen is toegepast (zelfs als, in het 'model' deze groepen ontstonden uit achtereenvolgende versplinteringen van een groot geheel, terwijl ze hier eens en voor altijd vastgelegd zijn) en de *Troisième Sonate* voor piano (1957), waar de strakheid in het schrift van de componist tegenover een bepaald soort structurele onduidelijkheid staat. Deze vrijheid betreft vooral de solist, zowel wanneer hij instrumentaal bezig is als wanneer hij de taak op zich neemt een 'weg door het werk' te kiezen. Hij 'roept' inderdaad beurtelings elke van de zes groepen die het ensemble telt 'aan' en gaat dan voor de betrokken groep staan en speelt die bladzijde, van de zes bladzijden die zijn partij telt, die overeenkomt met de groep die aan de beurt is en die geeft hem dan weer antwoord. Nadat de het laatst gekozen groep aan de beurt geweest is begint een soort 'spiegel' van het eerste deel. Onder leiding van de dirigent volgen de groepen elkaar op en de klarinet geeft hen antwoord.

De onduidelijkheid speelt ook een rol in de instrumentale partij van de klarinettist. Zijn zes bladzijden zijn allemaal samengesteld uit zes onderdelen van variabele grootte waarvan de volgorde van spelen net als bepaalde elementen (intensiteit, instrumentale effecten) aan de klarinettist de 'gecontroleerde vrijheid' alten die de *Troisième Sonate* al kenmerkte.

Over het cijfer zes waarvan het belang in het werk overduidelijk is, is het interessant op te merken dat de zes groepen alle mogelijke formaties bestrijken van solo tot

sextet. De eerste twee groepen (in de partituur kan uiteraard iedere uitvoering hen een andere plaats geven) zijn gelijksoortig: een kwartet van trombones en een strijksxtet (de enige die in belangrijke mate de onduidelijkheid integreert). De drie volgende tonen daarentegen een grote instrumentale fantasie: duet voor marimba en contrabas in pizzicato, kwintet voor fluit, trompet, altsaxofoon, fagot en harp en trio voor hobo, hoorn en elektrische gitaar. De zesde per slot vormt een solo voor de basklarinet, waarin het gewicht van de 'contra-solist' zo sterk is dat aan de solist een overeenkomstige rol wordt opgelegd die bijzonder uitgewerkt is.

Is het tweede deel voor de klarinet precies een spiegel van de eerste, het verband is minder duidelijk voor de groepen. Je kan het horen door bijvoorbeeld de twee partijen van het trombone-kwartet te vergelijken. Zij spelen de eerste keer 'piano' een soort koraal, dat door droge harde noten geaccentueerd wordt. De tweede keer hebben we eerder een opeenvolging van droge, harde akkoorden, waaraan zachte klanken worden opgehangen.

De echte dramatisering – overigens zeldzaam bij de componist – die ontstaat door de verplaatsingen van de solist en het soort instrumentale wedstrijd verlenen aan het werk grote formele helderheid.

Deze is misschien zelfs te groot naar de mening van de componist (die het stuk trouwens opnieuw wil bekijken om de solist verder met de groepen te doen integreren). Wat bovendien nog opvalt is de verwantschap die door de dialoog tussen solist en ensemble met *Répons* bestaat. Hier worden de ruimtelijke begrippen en de solistenpartijen met een grote souplesse samengevoegd.

Elizabeth Laurence



Elizabeth Laurence, geboren in Engeland, studeerde van 1969 tot 1973 muziek aan het Trinity College of Music in Londen.

Nadat ze klarinet en piano had gestudeerd, wijdde zij zich vanaf 1979 aan de zangkunst en werkte met name met Max Deutsch.

In 1979 zong zij in de musical *Evita* in Londen. In januari 1981 werd ze door John Alldis gevraagd voor de Groupe Vocal de France, die zij in 1982 verliet om een carrière als soliste op te bouwen. Sindsdien werkte ze geregeld samen met het Atelier Lyrique du Rhin (1982, Mahler: *Knabenwunderhorn* – 1983, Béla Bartók *Blauwbaards Burcht* – Leoš Janáček: *Journal d'un disparu*). Verder trad zij op met het Ensemble 2e2m en met het Ensemble InterContemporain waarmee ze *Le Marteau sans Maître* van Pierre Boulez heeft uitgevoerd in Turijn, Florence, Saarbrücken, Wenen, Luzern en Parijs.

In 1986 zal Elizabeth Laurence meewerken aan de Proms van de BBC en Musica 86 in Straatsburg waar zij *Le Visage Nuptial* van Pierre Boulez onder zijn leiding zal vertolken. Vervolgens zal ze met de opera van Glyndebourne op tournee gaan om de nieuwe opera van Nigel Osborne uit te voeren.

Andre Trouttet

Andre Trouttet werd geboren in Vezoul in 1948.

Als student aan het Conservatorium van Besançon won hij in 1969 de eerste prijs voor klarinet en de eerste internationale prijs voor kamermuziek in Colmar.

Nadat hij vervolgens zijn studie voortzette aan het Conservatorium te Parijs, behaalde hij in 1973 tot slot de eerste prijs voor klarinet in 1973. Het volgend jaar begon hij als solo-klarinetist bij het Orchestre de Cannes en gaf hij les aan het Conservatorium van Chateauroux.

In 1975 perfectioneerde hij zijn kennis van de kamermuziek met lessen van Guy Deplus. In 1984 kwam hij bij het Ensemble InterContemporain.

Ensemble InterContemporain

Ensemble InterContemporain

Tot 1976 bestond er in Frankrijk geen vast ensemble dat zich aan de muziek van de twintigste eeuw wijdde. De oprichting van een formatie die zich zou onderscheiden van zowel de traditionele orkesten als van freelance ensembles die af en toe muziek van de twintigste eeuw op hun repertoire namen, werd toentertijd door Pierre Boulez als van essentieel belang beschouwd.

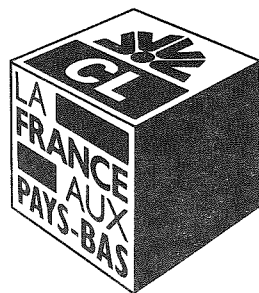
Uitgangspunt hierbij was dat de muziek van de twintigste eeuw wat uitvoering betreft niet zozeer specialisten nodig heeft als wel musici wier scholing niet ophield bij de negentiende eeuw en die bovendien voortdurend zouden samenwerken om de voor een orkest van internationaal niveau vereiste kwaliteit en homogeniteit bereiken. Bovendien werd de eis gesteld dat de musici belangstelling zouden hebben voor de nieuwe speeltechnieken, welke onmisbaar zijn voor de moderne wijze van spelen en voor de met deze muziek steeds nauwer verbonden technologische middelen als elektronica en informatica.

Na een lange selectieperiode was de oprichting van het Ensemble InterContemporain in 1976 een feit. Sinds drie jaar hebben de activiteiten van het EIC zich uitgebreid tot de kamermuziek en hebben zich in het Ensemble verschillende kleine formaties gevormd: een trio van snaarinstrumenten, een koperseptet en een slagwerkduo.

Voor het publiek dat de hedendaagse muziek niet alleen wil beluisteren maar ook wil begrijpen organiseert de pedagogische afdeling van het EIC samen met de musici cursussen, workshops en repetities voorzien van commentaar.

Naast de vaste dirigent, Peter Eötvös, zal Kent Nagano in 1986 de voornaamste gastdirigent zijn.

Deze voorstelling kwam mede tot stand in samenwerking met l'Association Française d'Action Artistique.



Deze voorstelling is mede mogelijk gemaakt door Credit Lyonnais Bank Nederland.



Uitgave: Stichting Holland Festival
Kleine - Gartmanplantsoen 21
1017 RP Amsterdam
Tel: 020 - 27 65 66
Telex: 11218 HFAUB
Telefax: 020 - 25 31 40
Telegramadres: Festival Amsterdam

Bestuur:

F. Becht, voorzitter
mr. H.J. Jong, penningmeester
mr. G. Korthals Altes
drs. J.W. Schrofer
dr. L. Ginjaar
dr. L.J.C.M. Le Blanc
Mr. E.L.L. de Wilde

Directie/muziek: Ad 's-Gravesande

Theater: Arthur Sonnen

Dans: Marc Jonkers

Productieleiding: Elza Heijman

Productie: Joël Bons, Sigi Giesler, Just Smits,
Monica van Steen, Gwenoële Trapman,
Willem Trommels, Josée Voormans, Oscar Wibaut,
Karin IJzermans

Secretariaat: Mieke Coenemans, Karin Köhler,
Tineke van Manen, Alma Netten, Ivonne Valk

Administratie: Karin Boef

Pers & Publiciteit: Irene de Groot,
Carla Hazewindus- Schipper, Hubert van der Kleij,
Babs van Overbeek, Harriët Rotshuizen, Hans Smit,
Anne Werthiem - Tolck

Deze uitgave is mede mogelijk gemaakt door het
Prins Bernhard Fonds

Fotograferen verboden