

Binnenkort in de Handelsbeurs

Alain Planès (piano) & Matan Porat (piano)

Schumann, Stravinsky, Debussy, Ravel wo 16.02.2011



Arne Deforce 'Cello & live-elektronica'

Masterclasses 2011

Om studenten de kans te geven samen te werken met internationaal vermaarde musici, organiseert de Handelsbeurs masterclasses. Zij brengen jonge muzikanten en toehoorders dichterbij de intieme geheimen van de muziekpraktijk op het hoogste niveau. Masterclasses 2011: Leden van het Pavel Haas Quartet (zo 27/02) en Yossif Ivanov (wo 06/04/2011). Gratis toegankelijk voor het publiek.

Programmaboekjes klassiek

Wilt u graag vooraf meer weten over de uitvoerder(s) en over de gespeelde werken van een klassiek concert? Dat kan, want de programmaboekjes zijn vanaf dit seizoen een week voor elk concert te downloaden op de website van de Handelsbeurs.

10|11

27.11.2010

Nieuwe Geluiden
3/5

Tekst Wannes Gyselinck | Foto Alain Planès © Éric Larrayadiou | Coördinatie Claire Denoyette | Opmaak Jasper Persoons | V.U.: Michael Joostens © Handelsbeurs Concertzaal, Kouter 29, 9000 Gent

Praktisch

20u15 start concert | concertzaal
21u15 pauze
22u00 vermoedelijk einde concert

Een concert in samenwerking met het Centre de Recherches et de Formations Musicales de Wallonie (CRFMW).

Nieuwe Geluiden 2010|2011

'Blind Date' met Ictus en Peter Vermeersch 1/5
vr 15 okt 2010

I Solisti del Vento: 'Commedia della guerra' 2/5
Poulenc, Stravinski, Kirchner
wo 10 nov 2010

Arne Deforce 'Cello en live-elektronica' 3/5
Barrett, Saariaho, Stockhausen, Parra
za 27 nov 2010

Ictus: 'Liquid Room #2' 4/5
Monnet, De La Fuente, Partch,
Mâche, Glass, Reiter, Matuz
wo 26 jan 2011

Kamermuziekensembles van De Munt: 'Stravve hits' 5/5
Vocale kamermuziek van Igor Stravinski
wo 16 mrt 2011

Programma

K. Stockhausen (1928-2007)
In Freundschaft voor cello solo (1978)

K. Saariaho (1952)
Pétals voor cello en live-elektronica (1988)

R. Barrett (1959)
Von hinter dem schmerzen voor versterkte cello solo (1992 - 96)

PAUZE

Héctor Parra (1976)
L'aube assaillie voor cello en live-elektronica (2007)

Kee-Yong Chong (1971)
Timeless Echo's voor cello en live-elektronica (2010)

27.11.2010 | Arne Deforce:

‘Cello en live-elektronica’

De klankkast binnenste buiten gekeerd.

Een gesprek met Arne Deforce over de confrontatie van cello met elektronica | Door Wannas Gyselinck

In 2007 kreeg je van de Handelsbeurs carte blanche voor drie concerten. Het huidige concert lijkt het slotdeel van wat een concert-drieluik is geworden.

Arne Deforce: “Dat klopt. Dat was van meet af aan de bedoeling. Je kan zeggen dat ik doorheen die drie concerten de geschiedenis vertel van de cello in de twintigste eeuw. Hiervoor put ik enerzijds uit ‘de traditie van de avant-garde’, om het met een paradox te zeggen. Daarnaast toon ik hoe die avant-garde zich vanaf de jaren ’60 is gaan vertakken in het pluralisme van de postmoderniteit. Ik speel muziek die gegroeid is vanuit de traditie, maar tegelijkertijd de grenzen van die traditie heeft willen verleggen.”

De cello is een zestiende eeuws instrument, stevig ingebed in de muziektraditie. De avant-garde heeft met die traditie willen breken. Heeft dit gevolgen gehad voor de plaats van de cello in muziek van de twintigste eeuw?

Deforce: “Het is opvallend dat precies in de twintigste eeuw honderden stukken zijn geschreven voor cello solo, veel meer dan in de eeuwen ervoor. Velen zijn ook in de twintigste eeuw verder blijven com-

poneren binnen het idioom van Bach’s cellosuites. Ik denk aan Britten of Kodaly, bij wie de cello, een snaarinstrument, eigenlijk benaderd wordt als een klavierinstrument. Componisten als Xenakis of Lachenmann hebben het spectrum van de cello radicaal verbreed door afstand te doen van dit twaalftoonsdenken. Hierdoor diende zich een enorm rijk klankpotentieel aan: de subtiliteit van de microtonaliteit, van ruis en noise, het tactiel aftasten van fluisterklanken zoals in de muziek van Lachenmann, de rijkdom van het glissando, het benaderen van het snaarinstrument als slaginstrument.”

De verbinding van de cello met elektronica ligt dan helemaal in die lijn?

Deforce: “Ja. Let op: alles vertrekt vanuit de cello. Elektronica is een extensie, een verruiming van het instrument. De manier waarop elektronica tijdens het concert wordt ingezet, moet je eigenlijk zien als een soort microscopie. De elektronica kan de klankwereld van de cello uitvergroten, en geluiden hoorbaar maken die bij een normale akoestische uitvoering niet waarneembaar zijn.”

De binnenwereld van de klankkast wordt door de elektronica als het ware veruitwendigd.

Deforce: “Precies. Het contactgeluid van de strijkstok op de snaren is een ruis die je normaal amper hoort. In het werk *Petals* van Saariaho wordt die ruis versterkt en uitvergroot, en daarenboven gemixt met de zachte fragiele boventonen in de cello. De elektronische ‘microscopie’ maakt dus verborgen facetten van het instrument hoorbaar. Het laat de componist en de uitvoerder ook toe die nieuwe geluiden expressief te benutten. Het werk van Barrett vraagt een ‘amplified cello’. Door die elektrische versterking krijg je een ander soort *grain*, een celloklank met een grovere korrel, met ruis. Je hoort de contactgeluiden, het tikken van de vingers op de toets. Het gebruik van elektrische versterking is in de klassieke muziek nog steeds wat taboe. Barrett heeft zijn stuk echter specifiek geschreven voor die techniek. Hij speelt bewust met een paradox. Bepaalde passages moeten worden gespeeld met een demper, die natuurlijk moet dienen om de cello stiller te doen klinken. De klank klinkt hierdoor dunner en ijler. Precies dat zachte gedempte timbre gaat hij elektronisch versterken. Hij schrijft de uitvoerder dus dubbele piano’s voor, om die vervolgens tot dubbele fortes te versterken. De fragiliteit van de verstilde toonproductie, de kwetsbaarheid van de klank, wordt zo extreem uitvergroot. In het werk van Parra wordt mijn klank gemixt met samples, cellogeluiden die vooraf in een studio zijn bewerkt, en die ik via een voetpedaal kan oproepen. Een dergelijke interactie tussen computer en musicus leidt tot een nieuw soort kamermuziekstuatatie. Ook hier moet je op zoek gaan naar

een perfecte balans, het ‘samenspel’ moet organisch zijn, de timing perfect.”

Je werkt voor dit concert samen met het Centre de Recherches et de Formations Musicales de Wallonie. Hoe kwam die samenwerking tot stand?

Deforce: “Ik heb met dit centrum al enkele jaren een artistieke band. Zoiets is noodzakelijk als je wil werken met elektronica: je hebt software nodig, mensen die de computers bedienen, de versterking verzorgen en een regisseur die de repetities en de uitvoering in goede banen leidt. Ook al zal ik de enige zijn die op het podium zichtbaar is, toch is dit concert echt groepswerk. Ik zie de elektronische component tijdens het concert echt als een evenwaardige medemuzikant.”

Heb je na dit laatste concert het hele verhaal van de cello in de twintigste en eenentwintigste eeuw verteld?

Deforce: “De grote tendensen heb ik zeker kunnen weergeven. Ik zou natuurlijk nog een stap verder kunnen gaan. Erg fascinerend vind ik de relatie tussen het instrument en de visuele media. Ik hou erg van werken waarin een muzikaal spoor heel nauw en direct interageert met een visueel spoor, waarbij die ‘video’ niet los staat van de muziek maar een integraal onderdeel vormt van de compositie. De traditionele concertvorm kan ook worden doorbroken door muziek en beweging samen te brengen. Het werk van Parra is bijvoorbeeld geschreven voor cello en danser, al staat het ook perfect op zich. De combinatie van cello en dans ligt voor de hand. Het cellospel is een ballet op zich: de

dans van de linkerhand over de toets, van de strijkstokbeweging, de coördinatie van die twee samen.”

Komt een overtuigende gestiek automatisch voort uit de muziek of moet daar ook specifiek op worden geoefend?

Deforce: “In bepaalde gevallen vertrekt de componist zelfs vanuit de gestiek. In *Captations du gestes*, een ander werk van Parra, schrijft hij enkel motorische handelingen voor. De compositie is in wezen een choreografie, met klank als resultaat van de gestiek, en niet omgekeerd. Bij dergelijke stukken moet je de beweging zodanig instuderen dat je een klank voortbrengt die zeggingskracht heeft. Muziek wordt vaak opgevat als een abstracte kunst. Dat kan kloppen voor de muziek van Bach of Brahms: dat is echte ‘geestsmuziek’, die als dusdanig is geconcipieerd en waar je ook zo naar luistert. Maar er is ook een ander soort muziek dat wel degelijk is ‘geincarneerd’ in het spel van de uitvoerder. Neem nu virtuozenmuziek, zoals van Liszt of Paganini. Sommige van Paganini’s caprices wil je op CD echt niet beluisteren. Maar een live-uitvoering ervan, dat ballet van vingers en handen, kan ik met de grootste verwondering gadeslaan: er is niets beklivenders dan een lichaam dat balanceert op de grens van zijn kunnen.”

Je zegt dat je een voorkeur hebt voor het meer virtuoze, zelfs ‘on-speelbare’ werk.

Deforce: “Dat is natuurlijk een beetje een provocatie. De notie onspeelbaarheid is relatief. Sommige werken uit de romantische periode, die nu veelvuldig worden uitgevoerd en opgenomen, werden toen onspeelbaar genoemd. Bepaalde

trekken in orkestwerken van Strauss hebben om die reden tot tumult in de orkestbak geleid. Zelfs de cellosuites van Bach werden in zijn tijd onspeelbaar gewaand. Onspeelbaarheid is een indicatie dat we op een grens zitten. Die grens kan echter worden verlegd door de context te gaan herdefiniëren. Vanuit de context van Bach en het twaalftoonsdenken is Barrett inderdaad onspeelbaar. Verlaat je echter het klavierdenken, dan kom je in een open zone waarin een nieuw bewegingsvocabulary moet worden ontwikkeld. Je moet een nieuw soort motoriek instuderen en leren beheersen. En plots merk je dat je een nieuwe ‘speelbaarheid’ hebt opgebouwd. Als je dan terugkeert naar de cellosuites van Bach, voel je dat je bewegingsvocabulary enorm is uitgebreid.”

Speel je Bach’s cellosuites soms?

Deforce: “Dat is mijn privé-muziek. Ik vind ze prachtig, maar op concerten speel ik ze niet.”

Waarom niet? Heeft het te maken met specialisme of is het een statement?

Deforce: “Beide. Elke cellist speelt ze, er is dus enorm veel concurrentie. Ik heb fantastische collega’s die dat als specialisme onwaarschijnlijk goed doen, werkelijk op het scherp van de snee. Ik heb mijn eigen specialisme. Zo’n specialisme is ook een algemene houding, een manier van leven. Ik leef in de werken die ik speel. Die leefwereld staat mentaal zo ver af van die van Bach, dat als ik Bach zou willen spelen, ik een deel van mijn leven zou moeten veranderen. Als je de cellosuites van Bach wil spelen, dan is de cruciale vraag: wat voeg ik toe? Wat is mijn meerwaarde? Als die er niet is, vind ik het voor mezelf overbodig

ze ook op concerten uit te voeren.”

Een geslaagde communicatie met je publiek lijkt erg belangrijk voor jou.

Deforce: “Zeer zeker. Vandaar dat ik de werken niet slechts uitvoer, maar ook van commentaar en context voorzie. Een concertprogramma kan zichzelf natuurlijk ook verhelderen. Een goede montage van een programma is essentieel. Ik tracht mijn concerten op te bouwen als een compositie. Dat wil zeggen: met een interne logica of structuur, een boeiend dramatisch verloop en een duidelijk hoogtepunt. Zo kan het ene werk een verduidelijkende commentaar worden op een ander werk. De keuze van de werken zelf is het resultaat van voortdurende zoektocht. Eigenlijk voer ik zowel in mijn uitvoeringspraktijk als in mijn theoretisch werk een continu onderzoek naar de effectiviteit van muziek. Waarom werkt het ene kunstwerk wel en het andere niet? De vraag is: hoe kan ik zonder woorden, zonder discours dus, puur vanuit de muziek en de klank zelf, mijn passie voor die muziek en, als het even kan, het discours dat aan die muziek ten grondslag ligt, aan het publiek doorgeven? Als uitvoerder wil je in de eerste plaats mensen bereiken en beroeren. Je vertrekt vanuit de snaren op je instrument, om uiteindelijk de gevoelige snaar van de luisteraar te beroeren. Je moet een manier vinden om werken die een grote mate van technische beslagenheid vergen zodanig

te brengen dat het publiek de poëzie ervan kan ervaren. Om hierin te slagen moet je de motorische en in dit geval ook elektronische techniek zodanig beheersen dat je omgang ermee intuïtief wordt. Pas dan kan je de muziek naar het publiek communiceren als iets natuurlijks, iets organisch. Als uitvoerder gaat het uiteindelijk over het vinden van vrijheid. Zo hard studeren en zoveel bezig zijn met je materie dat je spel spontaan lijkt. Dat het de indruk wekt ‘vrij’ te zijn.”

De paradox van de uitvoerder is dus dat hij zichzelf moet conditioneren om vrij te worden.

Deforce: “Vrijheid bestaat niet. Het is een noodzakelijk effect om verbinding met het publiek te realiseren. Vrijheid kan slechts ontstaan binnen een begrenzen context waarbinnen of waaruit je jezelf bevrijdt. In werkelijkheid is die vrijheidsillusie het resultaat van hard werk, van training. Zo hard trainen tot je automatisen ontwikkelt en je de muziek als het ware ‘inlijft’, zodat ze moeiteloos lijkt en de fysieke uitvoering overstijgt. Slechts dan kan muziek spontaan ontstaan. Dan krijg je vonken, die naar het publiek kunnen overspringen. Naar die magie ben je als uitvoerder en als luisteraar op zoek: de magie van de spelende, de dansende mens die het discours overbodig maakt.”

www.arnedeforce.be

www.crfmw.be