

**TON BRUYNÈL**

## TON BRUYNÈL: BIOGRAFISCHE GEGEVENS

Ton Bruynèl werd in 1934 geboren te Utrecht en overleed in 1998 te Maily, Frankrijk. Van 1952 tot 1956 studeerde hij piano bij Wolfgang Wijdeveld aan het Utrechts Conservatorium. De keus voor deze docent was niet alleen ingegeven door het feit dat Wijdeveld een piano-leerling van Béla Bartók was geweest, maar ook doordat Wijdeveld zich als componist manifesteerde - aan het Utrechts Conservatorium werd het vak compositie indertijd nog niet gedoceerd. Bruynèl maakte in die periode met zijn generatiegenoten Peter Schat en Jan van Vlijmen deel uit van een groepje dat zich vormde rond de componist Kees van Baaren. Van Baaren introduceerde de dodecafonie, waarmee Bruynèl weinig affiniteit bleek te hebben. Hij raakte meer geïnteresseerd in de Franse stroming van de *musique concrète*. Hij schafte apparatuur aan om concrete klanken op te nemen en oriënteerde zich in elektronische compositie bij de Stichting ST.E.M. (STudio voor Elektronische Muziek) aan de universiteit van Delft en later in Utrecht - waar ST.E.M. opging in het latere Instituut voor Sonologie. In 1957 richtte hij de eerste privé-studio van Nederland op. Hij specialiseerde zich vervolgens in het componeren van werken waarin elektronische en akoestische klanken versmelten. In de jaren zeventig en tachtig was hij als docent elektronische compositie verbonden aan het Utrechts Conservatorium. Voor zijn compositie *Mobile* voor twee klanksporen kreeg Bruynèl in 1966 de prijs voor de 'beste Nederlandse inzending' tijdens de Internationale Gaudeamus Muziekweek. In 1971 exposeerde hij in samenwerking met architect Aldo van Eijck en beeldhouwer Carel Visser zijn audio-visuele 'Kubusproject' in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Voor zijn composities *Chicharras* (een samenwerkingsproject met de dichter Bert Schierbeek) en *Adieu Petit Prince* op teksten van Antoine de Saint-Exupéry ontving Bruynèl in 1986 een prijs op het Internationale Festival voor elektronische muziek te Bourges in Frankrijk. Recentelijk heeft Bruynèl de laatste hand gelegd aan de video-opera *Non sono un uccello* over de geschiedenis van het vliegen, op teksten van Bert Schierbeek en geregiseerd door Fred van Dijk. Het oeuvre van Ton Bruynèl wordt in zijn geheel gedocumenteerd op een reeks cd's onder de naam 'Looking Ears', een uitgave van NEAR/Donemus.

*“Het zou wel heel wonderlijk zijn als ik even kwam zeggen, jongens, die violen hebben we niet meer nodig.”*

Ton Bruynèl in *Het Binnenhof*, 17 juni 1972

Het oeuvre van de Nederlandse componist Ton Bruynèl is veelvormig en rijk aan variatie hoewel vrijwel alle werken zijn gecomponeerd voor de combinatie van akoestisch klinkende instrumenten met klanksporen. Daarnaast heeft hij een kleiner aantal werken voor elektronische klanksporen zonder akoestische instrumenten geschreven. Puur instrumentale werken zijn reeds lang van de oeuvrelijst van Bruynèl verdwenen. Sinds hij in 1957 als eerste componist in Nederland over een eigen studio kon beschikken, heeft het werk met de elektronische klankopwekkers en omvormers hem niet meer losgelaten.

De reeks composities van 1959 tot heden weerspiegelt de invloed van enkele belangrijke naoorlogse stromingen in de muziekgeschiedenis: integraal serialisme, aleatoriek, neo-tonaliteit en micro-tonaliteit. Daarnaast kent het oeuvre een reeks constanten die karakteristiek zijn voor Bruynèl en die in deze combinatie niet gauw bij andere componisten aangetroffen zullen worden.

Om te beginnen kenmerken zijn composities zich door een grote mate van continuïteit. Ook in de vroege jaren zestig toen het pointillisme bij talloze componisten hoogtij vierde, en vele moderne composities doorspekt waren met stiltes en generale pauzes blijft bij Bruynèl de muziek bestaan uit een bijna ononderbroken stroom, die weliswaar vaak door heftige eruptieve momenten a-continu van karakter lijkt, maar die toch nooit 'echt' ophoudt voordat het stuk beëindigd is. Zelfs een compositie als *Reflexen* uit 1959 waarvan het materiaal ontleend is aan de per definitie discontinue klanken van een Birmaanse trommel getuigt hiervan. Zelf verklaart Bruynèl deze continuïteit uit het feit, dat dergelijke klanken die niet geblazen of gestreken worden, 'in zichzelf' (dus zonder een nieuwe aanzet van 'buiten') kunnen verkleuren waardoor ze los kunnen komen van instrumentale klankpatronen.

De behoefte aan het schrijven van muziek als een ononderbroken stroom versterkt zich nog in de latere werken, waar de muziek - overigens in overeenstemming met de tijdgeest - glooiender, minder eruptief wordt en waar Bruynèl zich frequent bedient van fade-in en fade-out technieken.

Een tweede, misschien het belangrijkste kenmerk van Bruynèls muziek, is zijn grote aandacht voor klankkleur. Niet alleen het plezier van het ontwerpen van nieuwe klanken langs elektronische weg staat daarbij centraal, maar juist - en dat is Bruynèls *topos* waarmee hij zich van haast alle andere componisten van elektronische muziek onderscheidt - de kleuring die verkregen wordt door het mengen van elektronische en akoestische klanken van vergelijkbare hoedanigheid. Bijna alle composities van Bruynèl hebben dit gegeven tot hoofdonderwerp. Toen Bruynèl nog op het Conservatorium piano studeerde, heeft hij pertinent geweigerd een trompetspelende medestudent aan de piano te begeleiden. Het schrille contrast tussen de klankkleur van beide instrumenten stond hem zo tegen, dat hij de schorsing die hem van hogerhand werd opgelegd graag voor lief nam.

De composities van Bruynèl gaan in hoofdzaak over het mengen van de klanken van akoestische instrumenten met elektronische klanken op een zo fijnzinnige wijze, dat een nieuw organisch geheel ontstaat. Het ontwikkelen van 'families' van klanken - klankverwantschappen tussen elektronisch en akoestisch geluid en tussen elektronische klanken onderling - vormde dan ook het concept waar Bruynèl zijn studenten aan het Utrechts Conservatorium telkens mee confronteerde. Deze preoccupatie is ook van belang voor de uitvoeringspraktijk: de opstelling van de geluidsbronnen - de luidsprekerboxen - dient zò te zijn dat de klanksporen zich haast onmerkbaar voegen bij de akoestische klanken en vice-versa.

Het materiaal voor de klanksporen wordt bij de meeste composities langs elektronische weg ontwikkeld. Dit materiaal vertoont meestal een bewust nagestreefde verwantschap met het instrument of ensemble dat met de klanksporen een dialoog en synthese zal vormen. Ter verduidelijking: in een compositie als *Continuation* uit 1984 voor koor en klanksporen, doen de elektronische klanken sterk denken aan vokalen die een vreemd soort 'schaduwkoren' lijken te vormen. Niettemin kwam de menselijke stem er bij het ontwikkelen van deze klanksporen niet aan te pas; er is alleen sprake van verwantschap en niet van 'reproductie'. In het piano/klavecimbelstuk *Toccare* uit 1986 zijn de klanksporen vervaardigd vanuit verschillende soorten snaren en koperdraadjes die op een monochord langs elektronische weg tot trillen werden gebracht. De verwantschap met piano- en klavecimbelklanken is een logisch resultaat van dit procedé.

Alledaagse verschijnselen kunnen Bruynèl stimuleren tot het schrijven van nieuwe composities, dit is een derde opvallend element in zijn muziek. De natuur van Frankrijk en Spanje - een omgeving waar Ton Bruynèl zich thuisvoelt - vormt vaak het beginpunt van een compositie, waaromheen talrijke nieuwe geluids-ideeën kristalliseren. Soms worden deze geluiden-uit-de-werkelijkheid net zo lang in de studio omgevormd tot ze passen binnen de klankwereld van het nieuwe werk. In de compositie *Serène* (Serenade) uit 1978 vormt de roep van een uiltje uit het Middellandse Zee-gebied de 'nucleus' waaromheen de elektronische klanken en het fluitspel bewegen. Soms worden natuurgeluiden in de studio gesynthetiseerd, zoals in de composities *Listening Landscape* voor luidsprekers uit 1977 of *Imker* voor fluitkwartet en klanksporen uit 1996. Het 'net niet echte' van de elektronische klank, het vaak op een ironische manier vervreemdende, kan de verbeelding van de luisteraar aan het werk zetten.

Niet alleen geluiden uit de natuur kunnen aan de basis liggen van Bruynèls werken, ook geluiden van menselijke activiteit of van machines kunnen de aanleiding zijn voor nieuwe composities. Het geluid van het afstoffen van pianotoetsen en van een gesloten spoorwegovergang in dichte mist vormde de inspiratie voor respectievelijk *Dust* voor orgel en klanksporen uit 1992 en *Brouillard* voor piano en klanksporen uit 1995. Ook beeldende kunst hoort in Bruynèls visie bij het leven van alledag. De schrootsonate

*Chatarra* voor klavecimbel en klanksporen uit 1991 refereert niet alleen aan het karkas van een uitgebrande vleugel en aan de afbraak van de Berlijnse Muur, maar brengt vooral een eresaluut aan de uit oude metalen opgetrokken machines van beeldhouwer Jean Tinguely, aan wie hij dit werk opdroeg.

Hieruit blijkt een laatste algemene karakteristiek in het oeuvre van Ton Bruynèl: zijn gevoeligheid voor andere kunstdisciplines. Met name beeldende kunst en dichtkunst spelen een bijzonder grote rol in zijn composities. Waar veel componisten affiniteit met andere kunstdisciplines missen, heeft Bruynèl van meet af aan samenwerking gezocht met schilders, beeldhouwers en dichters. *Resonance I*, zijn vroegste ‘multimediale werk’ (1960) kwam tot stand met de dansgroep van Eleo Pomare, beeldhouwer Chinkichi Tajiri en schilder Sam Middleton.

Het Stedelijk Museum te Amsterdam exposeerde begin jaren zeventig een aantal malen werk van Bruynèl waarin sprake was van een synthese tussen beeldende kunst en muziek. Het orgelwerk *Reliëf* (1964) was als beeldende partituur geëxposeerd waardoor het werk voor het publiek zichtbaar en hoorbaar werd. Later visualiseerde beeldend kunstenaar Gérard van den Eerenbeemt de klanksporen van de compositie *Signs* (1969) voor blaaskwintet en band. Deze luisterpartituur diende als ‘houvast’ voor het blaaskwintet en voor het publiek en werd in 1971 in het Stedelijk geëxposeerd en uitgegeven. Bij Donemus is een heruitgave van deze grafische partituur beschikbaar. In de meest letterlijk zin was er sprake van ‘synthese’ bij het Kubus-project uit 1970, ontstaan in samenwerking met architect Aldo van Eijck en beeldhouwer Carel Visser: tijdens de tentoonstelling ‘Geluid = Kijken’ deelde een aantal, in de speciaal ontworpen ruimte opgestelde, stalen kubussen hun opgenomen, verwerkte en weer teruggevoerde staalgeluiden mee aan de bezoekers.

De dichters Gerrit Kouwenaar, John Paagiviströmn en wijlen Bert Schierbeek schreven voor Bruynèl regelmatig teksten. Kouwenaar schreef de tekst voor *Collages Resonances II* uit 1963, Schierbeek schreef gedichten voor onder andere *Chicharras* uit 1985 en *Le Jardin* uit 1993. Samen met Bert Schierbeek ontstond in 1988 het plan voor een video-opera over de geschiedenis van het vliegen. Het werk is in 1997 onder de titel *Non sono un uccello* gerealiseerd bij de VPRO.

De hierboven opgesomde aspecten van niet aflatende aandacht voor continuïteit, klankkleur, alledaagsheid en multi-medialiteit, zijn gevat in een bedding waarin de invloeden van het integraal serialisme, de aleatoriek, de neo- en microtonaliteit duidelijk in openvolging herkenbaar zijn. Bruynèls composities zijn hierdoor actueel maar vooral eigenzinnig. De ironische persoonlijkheid van de componist schemert altijd door zijn werk heen. Met recht kunnen hier de woorden van John Paagiviströmn, uit de tekst voor het manifest *Denk mal, das Denkmal* uit 1984 van toepassing worden verklaard:

“Sei ruhig, mein Kind, es sind nur elektronische Klänge. Und ich bin es.”

*Kees Arntzen*

## TON BRUYNÈL: BIOGRAPHICAL DATA

Ton Bruynèl was born in Utrecht in 1934. He died in 1998 in Mailly, France. From 1952 to 1956 he studied piano with Wolfgang Wijdeveld at the Utrecht Conservatory of Music. His choice of teacher was motivated both by the fact that Wijdeveld had been a pupil of Béla Bartók and that he was active as a composer at a time when composition was not offered as a course of study in Utrecht. In defiance of the cold shoulder given to composition, Bruynèl banded together with fellow students Peter Schat and Jan van Vlijmen, rallying round the composer Kees van Baaren. Van Baaren introduced his young disciples to dodecaphony, with which Bruynèl felt little affinity. His attention, rather, was focused enthusiastically on the French *musique concrète*. He chose his instrumentation with the reproduction of concrete sounds in mind, and oriented himself with the Electronic Music Studio at the universities of Utrecht and Delft, later renamed the Institute for Sonology. In 1957 he established his own studio in Utrecht - the first private studio in The Netherlands - specializing in writing music which combines electronic and acoustic sounds. In the 1970s and 1980s he taught electronic-composition at the Utrecht Conservatory.

Bruynèl won the prize for 'Best Dutch entry' during the 1966 International Gaudamus Music Week for his composition *Mobile* for two recorded soundtracks. In 1971 his audio-visual 'Kubus-project' (created together with architect Aldo van Eijck and sculptor Carel Visser) was exhibited in the Stedelijk Museum in Amsterdam. His compositions *Chicharras* (a joint project with the poet Bert Schierbeek) and *Adieu Petit Prince* (based on texts by Antoine de Saint-Exupéry) earned Bruynèl an award at the 1986 International Festival for Electronic Music in Bourges, France. Bruynèl recently finished a video opera on the history of flight *Non sono un uccello*. Ton Bruynèl's entire oeuvre is contained on a series of cd's entitled 'Looking Ears' published by NEAR/Donemus.

*“ There is softness in the air. I could scream Federico, and I care. Our sect, contemporary music, is changing too. It is long past midnight for the dodecaphonians, the serialists are biting their nails, and the cage in the States is empty. So let me try to please your ears with my oboe-hen, with reconstructed crickets and with water as real as ‘Die Forelle’ von dem Franz.”*

Ton Bruynèl in the foreword to *Soft Song* (1974) for oboe and soundtracks, dedicated to filmmaker Federico Fellini

*“It would be quite amazing if I went around saying, “Folks, we don’t need those old violins any more.”*

Ton Bruynèl in *Het Binnenhof*, 17 June 1972

*“I object to the qualification of sound as a thought process by the human brain rather than by the ear. What happens in serial music is the evaluation of sound beyond the human ear.”*

Ton Bruynèl in *Key Notes*, 1982

The oeuvre of Dutch composer Ton Bruynèl is multifaceted and richly varied. Its fundamental make-up is, however, easy to describe: nearly all his works are written for a combination of acoustic instruments and electronically-generated soundtracks. There are also several works for recorded soundtracks without instruments; purely instrumental compositions have long since vanished from Bruynèl's output. Since he established his electronic music studio in 1957 (the first in the Netherlands), working with sound generators and synthesizers has been his steadfast medium of composition.

The series of compositions from 1959 to the present reflects the influence of post-war currents in music history: integral serialism, aleatory, neotonality and microtonality. One can follow the general trends in post-war music, both instrumental and electro-acoustic, throughout Ton Bruynèl's oeuvre.

His oeuvre also exhibits certain features that over the years have become characteristic constants in Bruynèl's work. One would be hard pressed to find these features, in this combination, with any other composer. Firstly, his compositions are characterized by a high level of continuity. Even in the early 1960s, when pointillism ran rampant amongst composers and modern music was littered with gaps and silences - the 'squeak-grunt' effect - Bruynèl maintained his concept of an uninterrupted stream of music. While it does undergo the occasional wildly eruptive moment, giving it a non-continuous feel, the music presses on through to the work's conclusion. Even a composition like *Reflexen* (1959), in which the material is taken from the sound of a Burmese drum (by definition non-continuous) is evidence of this continuity. Bruynèl explains his continuity technique by noting that since electronic sounds are not produced by air or bowing and thus independent of technical limitations, they are free to gradually modify their colour over a long period of time and thereby dissociate themselves from standard instrumental sound patterns.

The tendency to compose music as an uninterrupted, continuous stream becomes more pronounced in his later works, in which the music (in keeping with the spirit of the times) becomes gentler, less explosive and is marked by the use of fade-in and fade-out techniques.

A second, and perhaps the most significant, characteristic of Bruynèl's music is the importance he attaches to colour. Not only the pleasure of electronically developing a new sound colour, but the colour resulting from mixing electronic sounds and 'live' acoustic instruments of compatible tone quality. This is Bruynèl's *topos*, the trademark with which he stands apart from other composers of electronic music. Nearly all of his works exhibit this element. Even while still a student at the Utrecht Conservatory, Bruynèl refused point-blank to accompany a trumpeter on the piano, so obnoxious was the contrast in sound colours. He could more easily accept the disciplinary action than the offensive sound discrepancy.

Bruynèl's compositions are in general about mixing the sounds of acoustic instruments with electronic sounds in such a subtle way that an entirely new organic sound emerges. 'Families' of sounds - sound relations between instruments, but also between the electronic and the acoustic - is the concept with which Bruynèl confronted his students at the Utrecht Conservatory. This concept is, in fact, crucial for the performance of his work: the placement of the sound sources - the speakers - has to be such that the soundtracks are indiscernible from the acoustic sounds and vice versa.

The basic material for his soundtracks is developed electronically. This material usually shows a conscious kinship with the instrument or ensemble with which it will enter into a dialogue or synthesis. For example, in a composition such as *Continuation* (1984) for choir and soundtracks, the tape material is distinctly reminiscent of vocal sounds that naturally group together to form a sort of family of choirs. Nevertheless, the human voice is not itself utilized in the production of these sounds. We speak only of kinship, not reproduction. The soundtracks for the piano/harpsichord work *Toccare* (1986) were derived from copper wires and various kinds of strings stretched over a monochord and electronically induced to vibrate. The kinship with piano or harpsichord resulted from this procedure.

A third element in Bruynèl's oeuvre is that he generally turns to everyday phenomena for artistic stimulus. Sounds from these phenomena form merely the starting point of a composition, around which a host of new sound ideas crystallize. Sometimes these sounds are drawn from reality and are processed in the studio into a useful aural ingredient. In the composition *Serène* (Serenade) from 1978, for instance, the call of a Mediterranean owl forms the 'nucleus' around which electronic sounds and solo flute are woven. At other times certain natural sounds, difficult to process electronically, are fabricated in the studio, as in *Listening Landscape* for loudspeakers (1977) or *Imker* for flute quartet (1996). Bruynèl's concept of 'not quite real' is intended to spur the imagination, much like the burning giraffe in a Salvador Dali painting suggests something recognizable yet outside the realm of reality. Not only sounds of the wilderness are found at the core of Bruynèl's compositions; sounds associated with human activity or man-made machines can provide the basis for a work. The sound made by dusting off piano keys and of a railway overpass inspired, respectively, *Dust* for organ and soundtracks (1992) and *Brouillard* for piano and soundtracks (1991). Art itself also belongs to this vision of the everyday: the 'scrap metal sonata' *Chatarra* for harpsichord and soundtracks (1991) refers to the carcass of a burned-out grand piano and to the felling of the Berlin Wall, but its bottom line is a salute to the machines constructed of scrap metal by sculptor Jean Tinguely, to whom the work is dedicated.

The last general trait of Ton Bruynèl's work is his sensitivity to other artistic disciplines, predominantly visual arts and poetry, which he enjoys seeing play a role in his compositions. While so many composers lack a feel for other art forms, Bruynèl has always welcomed them with open arms. This artistic integration and co-operation began in 1960 with one of his earliest multimedia works, *Resonance I*, a joint effort with Eleo Pamore's dance company, sculptor Chinkichi Tajiri and painter Sam Middleton.

During the 1970s Amsterdam's Stedelijk Museum showed Bruynèl's work a number of times; each instance was an example of the composer's synthesis of music and visual art. The organ piece *Relief*, for example, was exhibited as a 'visual score' for the public to see as well as to hear. Another time, artist Gérard van den Eerenbeemt gave a visual account of the recorded soundtracks in the composition *Signs* for woodwind quintet and soundtracks (1969). The illustrations offered musicians and public a foothold and were exhibited and published by the Stedelijk in 1971. A re-issue of the illustrated score is available from Donemus. The 'Kubus project' of 1970, a joint effort between Bruynèl, architect Aldo van Eijck and sculptor Carel Visser, was in a very literal sense 'synthesis'. In this exhibition, called 'Geluid=Kijken' (Sound=Sight), steel cubes arranged in a specially designed space emitted 'steel sounds', recorded and processed, to the observer/listener.

The poets Gerrit Kouwenaar, John Paagiviströmn and Bert Schierbeek have provided Bruynèl with texts since the early days of his career, including *Collages Resonances II* (1963), *Chicharras* (1985) and *Le Jardin* (1993). In 1988 Bruynèl and Schierbeek collaborated on an idea for a video opera about the history of flight *Non sono un uccello*, a project realized in 1997 by the broadcaster VPRO.

The above-mentioned aspects of continuity, sound colour, everyday life and multimedia are part of a musical foundation in which integral serialism, aleatory, neo- and microtonality are clearly recognizable. Bruynèl's compositions are up-to-date and represent the spirit of the present, but nonetheless exhibit a strong individuality and vision. The composer's ironic personality always manages to breathe through his work, whether the music be alienating or reassuring. It calls to mind the words of John Paagiviströmn, from the text of the manifesto *Denk mal, das Denkmal* (1984):

“Sei ruhig, mein Kind, es sind nur elektronische Klänge. Und ich bin es.”

*Kees Arntzen*

(translation: Jonathan Reeder)

## TON BRUYNÈL: ESQUISSE BIOGRAPHIQUE

Ton Bruynèl est né à Utrecht en 1934. Il mort à Mailly en 1998. Il suivait les cours de piano de Wolfgang Wijdeveld au conservatoire d'Utrecht. Ce choix était déterminé par le fait que Wijdeveld lui-même était un élève de Béla Bartok et surtout qu'il était compositeur. A cette époque, la composition comme discipline à part n'était pas enseignée au conservatoire d'Utrecht. Malgré ce handicap, Bruynèl faisait partie, avec Peter Schat et Jan van Vlijmen, qui sont de son âge, d'un cénacle qui s'était formé autour du compositeur Kees van Baaren. Van Baaren faisait découvrir à ses jeunes élèves la dodécaphonie. Bruynèl n'était pas acquis à ce genre de musique; par contre il était fasciné par le courant français de la musique concrète. Il se procure les outils pour enregistrer des sons produits par l'environnement concret. En 1957 il a son propre studio à Utrecht. En plus il a l'occasion de travailler dans le Studio voor Electronische Muziek - STEM (Studio de musique électronique - 'VOIX'), devenu, plus tard, l'Institut de Sonologie de l'Université d'Utrecht, et dans le studio de l'Ecole Supérieure Polytechnique de Delft.

Sa composition *Mobile* pour deux pistes électroniques lui vaut le prix pour la meilleure oeuvre néerlandaise à la Semaine Internationale de Musique 'Gaudeamus' en 1966. En 1971 il montre son *Kubusproject* dans le 'Stedelijk Museum' (Musée Municipal) d'Amsterdam, un projet audiovisuel en collaboration avec l'architecte Aldo van Eijck et le sculpteur Carel Visser. Il est nommé professeur de composition au conservatoire d'Utrecht. Sa spécialité sera désormais la fusion de sonorités électroniques et celles produites par des instruments de musique. En 1986, Bruynèl se voit attribuer un prix au festival international de musique de Bourges pour ses compositions *Chicharras* sur un texte du poète Bert Schierbeek et *Adieu, Petit Prince* sur des textes de Saint-Exupéry. Actuellement, Ton Bruynèl travaille à un opéra-vidéo qui illustre l'histoire de l'aviation. L'oeuvre complet de Ton Bruynèl est enregistré sur une série de disques compacts sous le titre *Looking Ears* (Oreilles Voyantes), publiée par NEAR/Donemus à Amsterdam.

L'oeuvre du compositeur néerlandais Ton Bruynèl couvre un champs extrêmement varié. Pourtant, la nature de cet oeuvre est simple et facile à déterminer: presque toutes ses compositions sont basées sur une combinaison d'instruments acoustiques et de pistes sonores électroniques. Les oeuvres pour pistes seules sont rares. Les compositions uniquement pour instruments acoustiques ont disparu de son oeuvre depuis qu'il dispose d'un studio, c'est à dire depuis 1957. Il était le premier compositeur aux Pays-Bas à avoir son propre studio électronique. Sa fascination pour la manipulation de générateurs et transformateurs de sons ne l'a jamais lâché.

Le développement de son oeuvre à partir de 1959 jusqu'à présent reflète plusieurs courants importants de l'histoire contemporaine de la musique: sérialisme, traitement statistique des sons, aléatorisme, néotonalité et microtonalité. L'oeuvre de Bruynèl se prêterait à une démonstration de l'histoire de la musique d'après la deuxième guerre mondiale, tant la musique instrumentale que la musique électro-acoustique.

D'autre part son oeuvre se caractérise par une série de constantes qui se manifestent comme le propre du compositeur Ton Bruynèl et qu'on cherchera en vain, dans cette même combinaison, dans l'oeuvre d'autres compositeurs.

Premièrement, ses compositions montrent une grande continuité. Même au début des années '60, alors que le pointillisme musical était à son apogée et que les compositions était lardées de silences soudains et de pauses générales, morcelant la musique en une série d'éruptions sonores isolées, Bruynèl se tient à la conception de la musique comme d'un courant continu, interrompu parfois par des moments éruptifs mais toujours tendu vers la fin. Même une composition comme *Reflexes* (1959), dont le matériel est emprunté à la sonorité naturellement discontinue d'un tambour birman, témoigne de ce soucis. Bruynèl explique cette tendance dans son oeuvre par la propriété des sons électroniques de ne pas être limités par la longueur de l'archet ou l'haleine du musicien et d'avoir la possibilité de changer de couleur durant leur émission, indépendamment de la nature de l'instrument. Le besoin de créer dans sa musique un flux ininterrompu s'affirme dans ses oeuvres des années qui suivent. Elle devient, en harmonie avec l'esprit du temps, moins éruptive, plus 'en pente douce', notamment par l'usage du fading. Le début et la fin ne sont plus distinctement marqués, la musique est proposée comme existant avant et persistant après sa manifestation, qui ne fait que mettre, comme par hasard, un fragment à portée de l'oreille.

Une deuxième caractéristique, plus importante, peut-être la plus importante de l'oeuvre de Bruynèl, est sa préoccupation de la 'couleur'. Ce n'est pas tant la joie de créer électroniquement des sonorités d'une qualité inouïe, que les jeux subtils du mélange des sonorités électroniques avec le son des instruments acoustiques que poursuit le compositeur. C'est en ceci que Bruynèl se distingue de presque tous les compositeurs de musique électronique. Son oeuvre entière est caractérisée par la

recherche dans ce domaine.

Lorsque Bruynèl était encore élève au conservatoire d'Utrecht, il a refusé obstinément d'accompagner au piano un autre étudiant, trompettiste, parce que la dissonance des deux instruments lui répugnait au point de préférer que la direction de l'institut l'interdise l'accès aux cours. Voilà une prise de position bien décidée, et Bruynèl est resté fidèle à ce principe jusqu'à maintenant.

Bruynèl met en oeuvre la fusion des qualités sonores d'instruments et les sonorités électroniques d'une façon si subtile qu'il en naît un organisme nouveau, inouï jusqu'à présent. Les lignes de parenté entre sonorités, entre instruments de musique et outils électroniques, entre l'univers acoustique et l'univers électronique, voilà le thème principal, le 'Leitmotiv' de l'enseignement de Bruynèl au conservatoire. Ce thème, cette préoccupation majeure, est aussi d'une extrême importance dans la réalisation de sa musique devant un public. La disposition des sources sonores dans l'espace doit être telle que les sonorités se confondent jusqu'à ne plus former qu'un flux sonore. Le matériel de base des pistes est, dans la plupart des compositions, développé électroniquement. Souvent, le compositeur a cherché une parenté avec l'instrument, la voix ou l'ensemble instrumental ou vocal, destiné à dialoguer avec et à s'intégrer dans les sonorités électroniques. Par exemple: pour la composition *Continuation* pour chœur et pistes sonores (1984), le matériel enregistré renvoie aux voyelles qui constituent une espèce de familles chorales. Pourtant, elles ont été construites sans intervention de la voix humaine; il n'y a que la parenté du produit final. Dans la pièce pour piano/clavecin *Toccare* (1986), les pistes sont construites à partir de plusieurs espèces de cordes et de fils métalliques, mis en vibration électroniquement. La parenté avec la sonorité du piano et du clavecin est le résultat de ce procédé.

Une troisième caractéristique de l'oeuvre de Ton Bruynèl, qu'on ne peut pas ne pas remarquer en scrutant la totalité de son oeuvre, est que le stimulus initial de ses compositions consiste souvent en un phénomène banal, quotidien. C'est pourquoi on peut le considérer comme un représentant typique de ce courant éminemment hollandais qui trouve son expression la plus célèbre dans la peinture, dans le tableau de genre des peintres hollandais du 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècle. Comme eux, Bruynèl reste fidèle à la vie quotidienne, tout en se tenant à l'écart d'un réalisme tout court. Dans la musique il ne peut s'agir évidemment de scènes de la vie familiale, mais ce sont les bruits d'activité humaine ou animale qui sont traduits dans les compositions de Bruynèl. Autour de ces bruits, pris comme noyaux de la structure musicale, se cristallisent une multitude de nouvelles inventions sonores. Parfois ces éléments sont trouvés dans la réalité, ensuite enregistrés et transformés dans le studio pour entrer comme éléments constitutifs dans la composition. Ainsi, dans la pièce *Serène* (sérénade, 1978) le cri d'une chouette des bords de la Méditerranée est le 'nucléus' autour duquel les sons de la flûte et de la piste sonore s'agitent. Parfois aussi, les bruits de la nature sont confectionnés dans le studio, notamment dans le cas où le bruit

naturel se prête mal à l'enregistrement. C'est le cas dans *Listening Landscape* (Paysage Écoutant, 1977) pour haut-parleurs ou dans *Imker* (Apiculteur, 1996) pour quatuor à flûtes et pistes sonores. Le danger de verser dans la pacotille n'est pas loin, mais le trompe-l'oreille n'est pour Bruynèl qu'un détonateur de l'imagination, comme la girafe en flammes de Salvador Dali qui, elle aussi, nous montre quelque chose de reconnaissable mais que la nature ne nous offre pas.

Ce ne sont pas seulement les bruits de la nature 'brute' que Bruynèl choisit comme éléments de base de ses compositions; il trouve aussi ses stimulus dans l'activité humaine ou mécanique. L'époussetage d'un clavier de piano devenait la composition *Dust* (Poussière, 1992) pour orgue et pistes sonores, le franchissement d'un passage de chemin de fer dans un brouillard épais faisait naître *Brouillard* (1995) pour piano et pistes sonores. Dans cet esprit, l'art et la vie quotidienne entrent en fusion. *Chatarra* (1991), appelée par Bruynèl 'Sonate de ferraille', pour clavecin et pistes sonores renvoie au cadavre brûlé d'un piano à queue, et à la fois à la démolition du mur de Berlin, mais la composition est avant tout un salut aux sculptures mobiles, souvent construites à partir de vieux métaux, de Jean Tinguely, le dédicataire de la composition.

Ce lien entre sculpture et musique fait paraître une autre caractéristique de l'oeuvre de Bruynèl: sa sensibilité à d'autres disciplines artistiques notamment les arts plastiques et la poésie - qu'il aime intégrer dans sa musique. Contrairement à beaucoup d'autres musiciens, dépourvus du sens de la peinture, de la valeur de l'espace, de la langue, Bruynèl a cherché, dès ses débuts, la collaboration et l'intégration de ces valeurs dans sa musique. *Résonance*, une de ses premières compositions (1960) est le résultat d'une collaboration avec la compagnie de danse d'Eleo Pomare, le sculpteur Chinkichi Tajiri et le peintre Sam Middleton, et peut-être considérée à juste titre comme une oeuvre 'multi-médiale'. Au début des années '70, le 'Stedelijk Museum' (Musée Municipal) d'Amsterdam a organisé plusieurs fois des expositions où l'oeuvre de Bruynèl s'adressait à la fois à l'ouïe et à la vision du 'spectateur'. Ainsi la pièce pour orgue *Reliëf* dont la partition était rendue visible lors de l'exécution, *Signs* (Signes) pour quatuor à vent dont les pistes sonores étaient visualisées d'une façon très personnelle par Gérard van den Eerenbeemt, visualisation qui guidait et le public et les musiciens. Cet oeuvre de Van den Eerenbeemt était exposé dans le musée et est publié sous forme de livre. 'Donemus' en a fait récemment une réimpression.

Une osmose dans le sens le plus strict se produisait dans le projet *Kubus* (1970) né d'une collaboration avec l'architecte Aldo van Eijck et le sculpteur Carel Visser. Lors de l'exposition *Geluid=Kijken* (Son=voir) un certain nombre de cubes construits en plaques d'acier et distribués sur plusieurs salles émettaient les sons que leur matière et leur forme - leurs propriétés visuelles - sélectionnaient du bruit blanc avec lequel ils étaient mis en vibration.

Les poètes Gerrit Kouwenaar et Bert Schierbeek ont régulièrement écrit des textes pour Ton Bruynèl, une collaboration qui couvre plusieurs décennies: *Collages Résonances* de 1963, *Chicharras* de 1985 et *Le Jardin* de 1993. De 1988 date le projet de Ton Bruynèl et Bert Schierbeek de faire une opéra-vidéo sur l'histoire de l'aviation *Non sono un uccello*, projet qui trouvera sa réalisation, posthume en ce qui concerne le poète, à la télévision par la VPRO (1997).

Tous ces aspects - la continuité soigneusement entretenue, la couleur sonore, le contact avec le quotidien et la fusion avec d'autres arts - coulent dans le lit d'un courant historique où on reconnaît, dans l'ordre de leur apparition, le sérialisme intégral, l'aléatorisme, la néo-tonalité et la microtonalité. Les compositions de Bruynèl ont le mérite d'être actuelles et représentatives de l'esprit de l'époque sans renier une forte individualité qui suit dans toutes les circonstances un chemin bien à elle. La personnalité du compositeur se fait toujours découvrir à travers de son oeuvre, tantôt inquiétant, tantôt rassurant. Cette relation est bien verbalisée dans le vers que John Paagiviströmn, autre ami poète de Ton Bruynèl, a écrit pour le manifeste *Denk mal, das Denkmal* (Imaginez-vous, le monument, 1984):

*“Sei ruhig, mein Kind, es sind nur elektronische Klänge. Und ich bin es.” (Rassure-toi, mon enfant; ce ne sont que des sons électroniques. Et c'est moi.)*

*Kees Arntzen*  
(traduction: Marinus Elling, Elly van der Vlugt)

## COMPOSITIONS

FCM: commission, stipend or other kind of financial support by the Fund for the Creation of Music, Amsterdam

### *Mobile II* (1970)

second version for two electronic soundtracks  
duration: 5'

### **Tape music**

#### *Studies* (1959)

for two electronic soundtracks  
duration: 5'

#### *Reflexes* (1961)

for two electronic soundtracks derived from a Birma drum  
duration: 5'

#### *Resonance I* (1960-'62)

for two electronic soundtracks, music theatre in collaboration with E. Pomare, C. Tajiri and S. Middleton  
duration: 20'

#### *Collages resonance II* (1963)

for two radiophonic soundtracks  
text: G. Kouwenaar  
duration: 18'  
commissioned by NCRV Radio

#### *Mobile* (1965)

for two electronic soundtracks  
duration: 5'

#### *Freem* (1966)

electronic film music  
duration: 10'

#### *Dekor* (1968)

electronic ballet music  
duration: 9'  
commissioned by AVRO television

*Elegy* (1972)  
for two soundtracks and a female voice  
text: Greek traditional  
duration: 10'  
commissioned by the Johan Wagenaar  
Foundation

duration: 12'  
commissioned by the NCRV

*Listening Landscape* (1977)  
for loudspeakers  
duration: 16'

*Adieu petit prince* (1983)  
for voice and two soundtracks  
text based on A. de Saint-Exupéry  
duration: 18'  
commissioned by NOS radio

*Chicharras* (1985)  
for voice and two soundtracks  
text: B. Schierbeek  
duration: 13'  
FCM

*En vol* (1993)  
for two soundtracks  
duration: 10'  
FCM

## **Chamber music**

*Reliëf 1964*  
for organ and four soundtracks  
duration: 11'

*Milieu* (1966)  
film music for organ and two soundtracks  
duration: 10'  
commissioned by KRO television

*Arc* (1966)  
for organ and four soundtracks



*Mécanique* (1967)  
for wind quintet and two soundtracks  
duration: 10'  
commissioned by the Dutch Government

duration: 9'  
commissioned by the BUMA culture  
foundation

*Signs* (1969)  
for wind quintet and two soundtracks  
duration: 12'

*Serène* (1978)  
for flute and soundtracks  
duration: 6'

*Ingredients* (1970)  
for piano improvisations and two  
soundtracks  
duration: 7'

*Intra* (1971)  
for bass clarinet, two soundtracks and  
ring modulator  
duration: 10'  
commissioned by the Dutch Ministry of  
Culture and Harry Sparnaay

*Looking ears* (1972)  
for bass clarinet, piano and soundtracks  
duration: 9'  
commissioned by the BUMA culture  
foundation

*Soft song* (1974)  
for oboe and two soundtracks  
duration: 9'  
commissioned by the Dutch Ministry of  
Culture

*Dialogue I* (1976)  
for bass clarinet, two soundtracks and  
ring modulator  
duration: 9'  
commissioned by the Dutch Ministry of  
Culture

*Translucent I* (1976)  
for soundtracks and string quartet

*Toccare* (1979)

for piano and soundtracks

duration: 11'

*Rain* (1982)

for four pianists on two pianos and two soundtracks

duration: 10'

FCM

*Toccare* (1986)

version for harpsichord and soundtracks

duration: 11'

FCM

*Kolom* (1987)

for organ and soundtracks

duration: 10'

FCM

*Nocturno en Pedraza* (1987)

for flute and soundtracks

duration: 8'

FCM

*Save the whale* (1991)

for one player on bass clarinet,  
contrabass clarinet and two soundtracks.

Soundtracks in collaboration with T.

Ericson

duration: 10'

FCM

*Chatarra* (Scrap metal sonata) (1991)

for harpsichord and two soundtracks

duration: 7'

FCM

*Dust* (1992)

for small organ and two soundtracks

duration: 8'

FCM

*Brouillard* (1994)

for piano and two soundtracks

duration: 9'

FCM



*Imker I* (1995)  
for four flutes and two soundtracks  
duration: 9'  
FCM

*Imker II* (1996)  
version for alto clarinet and two  
soundtracks  
duration: 7'  
FCM

FCM

*Continuation* (1985)  
for mixed choir and soundtracks  
text (French): Nicolas Boileau, Jean  
Racine, Jean Regnault de Segrais and  
Jacques-Bénigne Bossuet  
duration: 10'  
FCM

### **Orchestra/chamber orchestra/ large ensemble**

*Phases* (1974)  
for four soundtracks and orchestra  
2332 4331 timp perc pf str tape  
duration: 18'  
commissioned by the city of Utrecht

*Translucent II* (1978)  
for soundtracks and string orchestra  
duration: 10'  
commissioned by the Dutch Ministry of  
Culture

### **Vocal music**

*From the tripod* (1980)  
for female choir and soundtracks  
text (English, Latin, French): John  
Paagiviströmn  
duration: 16'  
commissioned by the Baron de Vos van  
Steenwijk Fund

*Denk mal das Denkmal* (1984)  
for bass baritone and soundtracks  
text (German): John Paagiviströmn  
duration: 8'

*John's lullaby* (1985)  
for mixed choir, string orchestra and two  
soundtracks  
text (English): John Eccles  
duration: 10'  
FCM

*Ascolta* (1988), one section of the video  
opera *Non sono un uccello*  
for tenor solo, mixed choir and two  
soundtracks  
text: Bert Schierbeek, Italian translation:  
Karin van Ingen Schenau  
duration: 9'  
FCM

*Non sono un uccello* (1989), one section  
of the video opera *Non sono un uccello*  
for tenor solo, bass baritone and two  
soundtracks  
text: Bert Schierbeek, Italian translation:  
Karin van Ingen Schenau  
duration: 7'  
FCM

*La vertigine* (1989), one section of the  
video opera *Non sono un uccello*  
for bass baritone and two soundtracks  
text: Bert Schierbeek, Italian translation:  
Karin van Ingen Schenau  
duration: 7'  
FCM

*La dernière pavane* (1989)  
for mixed choir and two soundtracks  
text (French): Antoine Leonard Thomas,  
Jean Louis Baptiste, Jean Racine, Maria  
Stuart, Louis XVI (King of France)  
commissioned by the Groupe de Musique  
Expérimentale de Bourges

*La caduta* (1990), one section of the

video opera *Non sono un uccello*  
for tenor, bass baritone and two  
soundtracks  
text: Bert Schierbeek, Italian translation:  
Ike Ciabna-Janssen  
duration: 7'  
FCM



*Tropico* (1990), one section of the video  
opera *Non sono un uccello*  
for tenor, bass baritone and two  
soundtracks  
text: Bert Schierbeek, Italian translation:  
Karin van Ingen Schenau  
duration: 4'  
FCM

*Le jardin* (1993)  
for female voice, alto flute, harpsichord  
and two soundtracks  
text: Bert Schierbeek,  
French translation: Elly van der Vlugt  
duration: 13'

*Le temps tricheur* (1994)  
for mixed choir and two soundtracks  
text: Bert Schierbeek,  
French translation: Elly van der Vlugt  
duration: 8'

## COMPACT DISCS

CV or CVCD: Composers' Voice  
compact discs (Donemus)

'Looking Ears I'

*Serène*

Jorge Caryevschi, flute

*Soft Song*

Frank van Kooten, oboe

*Save the Whale*

Harry Sparnaay, bass and contrabass  
clarinet

*Toccare*

Robert Nasveld, piano

*Denk mal, das Denkmal*

Lieuwe Visser, bass baritone

*Chatarra* (scrap metal sonata)

Annelie de Man, harpsichord

*Dust*

Willem Tanke, organ Lambertuskerk in  
Vught

*Reflexes*

NEAR/Donemus CV-NEAR 3

'Looking Ears 2'

*Looking Ears*

Harry Sparnaay, bass clarinet

Polo de Haas, piano

*From the Tripod*

Female choir of Plovdiv, Bulgaria, cond.

Krikor Tchetyan

*Chicharras*

Lino Calle, voice

*Translucent II*

Utrecht Symphony Orchestra, cond.

Huub Kerstens

*Listening Landscape*

NEAR/Donemus CV-NEAR 2

'Looking Ears 3'

*Brouillard*

Robert Nasveld, piano

*Le jardin*

Karin van der Poel, sopraan

Harrie Starreveld, alto flute

Annelie de Man, harpsichord

*Intra*

Harry Sparnaay, bass clarinet

*Elegy*

Nel de Ferrante, voice

*Continuation*

Netherlands Chamber Choir, cond.

William Christie

*Relief*

Huub ten Hacken, organ

*Mobile*

NEAR/Donemus CV-NEAR 1

*Chatarra*

Annelie de Man, harpsichord

Radio Netherlands Transcription Service  
(Opus 90/91)

*Le jardin*

Lucia Meeuwsen, soprano

Harrie Starreveld, alto flute

Annelie de Man, harpsichord

'Contemporary Harpsichord'

CNM (NM Classics 92038)

*Mobile*

'Fifty years International Gaudeamus

Music Week'

Donemus CV 45/46

*Serène*

Harrie Starreveld, flute

'Imaginary Landscapes'

CNM (NM Classics 92068)

*Toccare*

Annelie de Man, harpsichord

'A lady shaves her legs'

Erasmus (WVH072)

*Rain*

Dutch Pianist Quartet:

Marian Bolt, piano

Corien van den Berg, piano

Niek de Vente, piano

Robert Nasveld, piano

'Works for two pianos eight hands'

Attacca Babel (9481)

**A cd with the soundtracks of the works:**

*Toccare* for piano or harpsichord and  
soundtracks (soundtracks only)

*Serène* for flute and soundtracks  
(soundtracks only)

*Denk mal das Denkmal* for bass baritone  
and soundtracks (soundtracks only)

*Chatarra* for harpsichord and  
soundtracks (soundtracks only)

*Signs* for wind quintet and two  
soundtracks (soundtracks only)

*Signs* complete recording with tape and  
wind quintet

Paul Verhey, flute

Rob Visser, oboe

Sjef Douwes, clarinet

John Mostaard, bassoon

Peter Hoekmeyer, French horn

TB9403



ISBN 90-74560-27-X

© Donemus/Kees Arntzen, september 1997

Photo: Bob Bronshoff

price Dfl. 5,00

2. Nov. 1998