

**28.04.** 2016 20:00  
Espace Découverte

Mardi / Dienstag / Tuesday

**Musiques d'aujourd'hui**

«BlackBox»

**Spectra**

**An Raskin** bayan

**Karin de Fleyt** flûte

**Charles Michiels** clarinette

**Pieter Jansen** violon

**Bram Bossier** alto

**Jan Sciffer** violoncelle

**Luc Van Loo** piano, celesta

**Frank Van Eycken** percussion

**Frankie De Kuyffer** trompette

**Filip Rathé** diffusion sonore

**François Deppe** direction

**Backstage**

**19:45** Espace Découverte

Meet the composers: Nicolaus A. Huber und Jörg Birkenkötter  
im Gespräch (D)

**Nicolaus A. Huber** (1939)

*O dieses Lichts!* (Gottfried Benn) für Flöte, Violoncello und Klavier  
(2002) – 12'

**Filip Rathé** (1966)

*Avec diamants extrêmes* (2010) – 8'

*Si proche de moi-même*

*Qui pleure là*

**Jörg Birkenkötter** (1963)

*BlackBox ... (-untrennbar?)* für Akkordeon und kleines Ensemble  
(2009/2015, création, commande Kunststiftung NRW) – 17'

—  
**Stefan Prins** (1979)

*Erosie (Memory Space #1)* for bayan and viola (2005) – 16'

**Nicolaus A. Huber** (1939)

*Dort links ging's in die Stadt. Mit Tattoos* für Perkussion, Akkordeon,  
Celesta, Violoncello und Zuspierung (2005) – 12'

**Jörg Birkenkötter** (1963)

*Schwebende Form* für Flöte, Klarinette, Violine, Viola, Violoncello,  
Schlagzeug und Klavier (1999/2000) – 18'

# Formes suspendues

Martin Kaltenecker

L'élargissement de la palette sonore constitue l'une des lignes de force de la musique depuis la fin du 19<sup>e</sup> siècle. L'écriture du timbre est allée en particulier vers l'assimilation de la part bruitée des sons, grâce à l'utilisation de la percussion, des instruments électriques puis de l'analyse numérique: l'ordinateur permet d'entrer dans le son, de voir qu'il est un dosage complexe et mouvant de partiels harmoniques et inharmoniques. D'une certaine façon, l'opposition entre consonance et dissonance est ainsi dissoute, en particulier dans les œuvres électroniques, que ce soit dans la musique savante ou les musiques populaires.

Cependant, **si le bruit contribue à l'émancipation du timbre, il garde encore souvent une couleur «protestataire»**: il représente «l'autre» du beau son, il est au niveau de la couleur sonore ce que la dissonance est au niveau de l'harmonie, il peut perturber, voire fonder une «anti-musique» – et cela dès l'utilisation de la sirène, de la machine à écrire et du «bouteillophone» dans *Parade* de Satie, dès Varèse qui se décrivait dans les années 1930 comme un «Parsifal diabolique» à la recherche de ce nouveau Graal qu'est le bruit...

Ces aspects sont toujours différemment actualisés par les compositeurs qui s'intéressent à l'ouverture de la musique vers d'autres sonorités. Chez Stefan Prins, nous sommes plongés dans l'épisode le plus récent de ce «grand récit» du bruit qui parcourt le 20<sup>e</sup> siècle. Ses œuvres connectent les musiciens avec des dispositifs techniques sophistiqués qui peuvent comprendre la vidéo, elles utilisent des procédés aléatoires (des actions musicales



Stefan Prins, 2009

déclenchent des réactions que contrôle l'ordinateur), elles illustrent ce que Prins appelle une «*infiltration technologique*». Il s'agit de créer «*un réseau complexe et rhizomatique de relations que j'aimerais situer entre et au sein des différentes couches ou dimensions qui forment une composition (le conceptuel, le philosophique, le social, le performatif, le scénographique, le sonore, le matériau musical et la structure musicale...)*. *Quand ces couches se parlent vraiment les unes aux autres, quand elles s'inspirent mutuellement, elles peuvent produire de manière miraculeuse une sorte de réaction chimique qui rend la musique vivante, même au-delà, espérons-le, des murs étroits d'une salle de concert. Et tout comme avec les réactions chimiques réelles, on a besoin d'un nombre suffisant d'éléments et d'énergies pour aboutir à des résultats intéressants*» («*Über das Multidimensionale*», *MusikTexte*, 145 (2015), p. 66).

Dans *Erosie (Memory Space #1)*, un alto (dont la corde la plus grave est désaccordée) et un bayan (un accordéon chromatique développé en Russie au début du 20<sup>e</sup> siècle) sont amplifiés grâce à des micros contact, ou placés très près des instruments, dont le corps même, le matériau est rendu audible, à travers le bruit des cordes et des clefs par exemple, en vue d'une «*investigation du bruit, de la hauteur et des sonorités intermédiaires entre eux*». L'œuvre consiste en cinq sections précédées d'un prologue dans lequel on perçoit du bruit coloré. À chaque fois, les deux instruments

sont articulés différemment: dans la section 1, ils forment un «méta-instrument» (la hauteur du bayan est comme expulsée par une accumulation d'air, et l'alto en fournit la résonance), dans la section 3, la synchronisation entre les deux musiciens est libre, dans celle qui suit, le bayan qui conduit la musique (avec une prédominance de bruits de clefs) alors que l'alto réagit sur lui, et dans la section 5, tous deux jouent dans des tempos différents. L'épilogue propose des «blocs» de matériaux à agencer librement. Si l'on reconnaît chez Prins l'héritage de la «musique concrète instrumentale» conçue par Helmut Lachenmann dans les années 1970 – une musique faite de bruits produits grâce à des modes de jeu nouveaux sur les instruments acoustiques – on voit aussi qu'il accentue le côté gestuel, improvisé, «performatif» qui voit dans chaque sonorité un événement sonore.

Le point de départ de Nicolaus A. Huber – élève de Luigi Nono, tout comme Lachenmann – fut différent. On a parlé à son propos d'une esthétique «critique» ou «politique»: ses œuvres veulent interroger nos présupposés musicaux, elles acceptent d'aller vers une «non-musique» (écrire par exemple des mouvements entiers sur une seule hauteur), tout en calculant très strictement les proportions (Huber est un afficionado des séries de Fibonacci...), sans se soucier par trop d'une cohérence stylistique; chacune de ses œuvres est une sorte de provocation étrange, agressive ou poétique, témoignant d'un tempérament qui se tient en retrait (et analyse plus volontiers les œuvres des autres que les siennes propres).

Le bruit n'est pas ici le moyen principal d'un élargissement ou d'une déconstruction; les multiples «actions» qu'on entend (et voit) dans *O dieses Lichts!* – souffler dans la flûte, souffler en éloignant un peu de l'embouchure, jouer sur le chevalet du violoncelle, ou à l'intérieur du piano, avec un plectre, avec un petit pinceau servant à se poudrer, avec l'ongle... – sont aussi relayées souvent par des répétitions régulières ou des arabesques dans l'aigu du piano qui rétablissent quelques pôles de stabilité. L'œuvre s'inspire d'un texte du poète expressionniste Gottfried Benn (1886–1956), intitulé *Voyage*:

*O cette lumière! L'île couronne  
L'eau bleue d'étoile qui l'entoure,  
Calme aux bords, complétée par la plage,  
Elle se nourrit chaque jour de la mer.*

Cette vision idyllique dessine aussi un moment où les objets ne sont plus en relation les uns avec les autres, où leur force d'attraction faiblit: «Rien n'est obligé de se rejoindre», dit la seconde strophe, «leur sens repose en un point central que rien n'entame». Le moi qui s'exprime ici communique avec le soleil, avec la lumière – isolée par Huber dans son titre – et se plie à un monde purement horizontal. Or, la dernière strophe indique l'ouverture panique de ce silence:

*Déjà disparaît la pulsion à tisser les éléments,  
Déjà le système de référence se détache  
Et sous le chant hâlé de la peau  
Mathusalem, sanglant, se lève.*

Le compositeur donne ce poème comme un programme: «Si l'on remplace la nature dans ce poème par les figures musicales de mon trio, et si l'on conserve les relations établies par Benn, on a un bon point de départ pour comprendre ma musique et ses différentes forces d'attraction à l'écoute». L'œuvre joue ainsi avec la déconnexion des objets musicaux, avec un temps suspendu, une lumière finalement destructrice, avec une sourde menace qui éclate lorsque le pianiste jette violemment à la fin un tambourin – instrument associé en Grèce aux cortèges dionysiaques – sur les cordes de son instrument.

Jörg Birkenkötter illustre la génération intermédiaire entre N. A. Huber et Lachenmann, qui furent tous deux ses professeurs, et l'esthétique récente – technophile, bruitiste, multimédiale. «Chez Huber, dit-il, j'ai appris l'extrême variété de la musique contemporaine, à travers toutes sortes d'angles d'attaque. Il fallait savoir ce que l'on faisait, mais aussi que toute notre réflexion ne doit pas se faire au détriment de la sensibilité sonore. La pensée de Lachenmann aura été ensuite un approfondissement. Je tiens des deux l'exigence qui consiste à prendre



photo: Nicolaus A. Huber / Breitkopf & Härtel KG Wiesbaden

Nicolaus A. Huber

*mon matériau au sérieux: il est d'une part médiatisé par l'histoire, et, de l'autre, quelque chose que l'on peut décomposer d'un point de vue acoustique et physique*». Le programme compositionnel est alors décrit ainsi : *«Je veux, dans ma musique, scruter le matériau par l'écoute.»* (Entretien dans la *Neue Musikzeitung*, décembre 2011)

Avec *BlackBox ... (-untrennbar?)*, Birkenkötter propose une œuvre pour accordéon et ensemble: une pièce antérieure est insérée dans la boîte noire qu'est l'accordéon, mettant en avant un instrument auquel les compositeurs de musique savante se sont intéressés de nouveau dans les années 1990. La nouvelle pièce traduit une réflexion sur la forme: elle est comme un *«paysage encore inconnu que l'on arpente»*, avec des *«relations toujours changeantes entre l'avant et l'après, entre l'écoute qui va vers l'avant ou qui scrute un écho»*, si bien que *«l'ordre formel tangué»*.

La trompette se joint à la flûte et à la clarinette, alors que les cordes sont représentées seulement par le violon et le violoncelle. Les instruments sont démultipliés grâce aux effets de «musique concrète instrumentale», mais sans rechercher des effets agressifs – souffle coloré, sifflements, mais pas de jeu avec une forte pression de l'archet par exemple. La musique est faite quasi exclusivement de figures ascendantes, d'accords dont les hau-

teurs s'accumulent progressivement ou d'arpèges, parfois de gammes, comme si un seul et même geste fondamental était toujours feuilleté, varié, ralenti, accéléré, «déplié» différemment, un peu comme on écarte plus ou moins un accordéon. L'œuvre se déploie en phrases bien délimitées, souvent séparées par de longs silences; la forme, ainsi, est antinarrative, les rares moments de contraste n'arrivant pas à contrer le statisme global.

**Le timbre bruité peut être utilisé par un compositeur pour ses capacités illustratives, évoquant la réalité concrète; il peut faire l'objet d'une analyse précise, comme chez Lachenmann, pour y déceler et en tirer de nouvelles structures; il peut aussi ouvrir un espace, soit par la violence des conflorations, soit par une écoute à l'affût de sons venant de loin.**

Avec *Avec diamants extrêmes*, le compositeur belge Filip Rathé semble illustrer cette dernière orientation. Il écrit: «*Des associations inconscientes génèrent continuellement des mouvements changeants du corps et de l'esprit. Mémoire, futur de notre passé. Le présent: jamais complet et toujours évanescent. De la musique qui émerge des gestes émotionnels de base, une narration incompréhensible traduite en sons et d'un temps apparemment irréversible*». Rathé parle certes du temps – mais c'est un temps mystique, concentré, au sein duquel il s'agit toujours de capter quelque chose qui apparaît et se soustrait, qui arrive de loin et menace de se retirer, où des mélodées timides, déjà presque effacées, surgissent – c'est un temps-espace, et non pas un temps-structure.

L'effectif «Pierrot lunaire», classique au 20<sup>e</sup> siècle, est complété ici par une percussion subtilement sélectionnée: dans le premier mouvement, «*Qui pleure là*», tambour grave, xylophone, Glockenspiel; dans le second, «*Si proche de moi-même*», vibraphone, rin japonais, crotales, marimba et petits gongs chinois. S'y ajoutent les actions bruitées des instruments, ou encore le son du papier déchiré en rythme, des phrases chuchotées, tout cela dosé avec un sens exceptionnel pour le timbre, pour une économie poétique bien éloignée d'une saturation néo-expressionniste.



*Dort links ging's in die Stadt. Mit Tattoos* de Huber s'inscrivait en 2005 dans un projet de l'ensemble Klangforum Wien dédié à Schönberg. Huber indique: «*La véritable découverte de Schönberg, gigantesque, fut de postuler que l'on pouvait penser l'égalité en droit de chaque hauteur et leur indépendance. Schönberg s'intéressait apparemment moins ici à la série (voire à la technique sérielle) qu'à l'espace et donc à un nouveau sentiment spatial: quel que soit le point d'où l'on part, on peut aboutir à n'importe quel autre. [...] Dans L'Échelle de Jacob, Schönberg fait dire à un moment: «Que ce soit à droite ou à gauche, en avant ou en arrière, en amont ou en aval: il faut avancer, sans se demander ce qui est devant ou derrière nous»*». Huber relie cette idée à une scène du *Wozzeck* d'Alban Berg qui commence sur ces paroles de Marie «*C'est par là, à gauche, qu'on arrive à la ville*», mais où la technique sérielle elle-même introduit une désorientation. Il la retrouve encore chez Nono qui tenait que l'avancée est la voie elle-même, chez Cage, où chaque son devient un centre au sein d'un univers lui-même décentré, et enfin dans la théorie quantique qui formalise la superposition d'états différents en qubits (l'état quantique qui représente l'unité de stockage de l'information quantique). Huber conclut: «*Dans O dieses Lichts! j'ai essayé de comprendre la notation, l'analyse et le jeu comme une façon de mesurer les qubits, qui se décomposaient en bits simples, mais demandaient à l'écoute la possibilité de superposer des états par imprécision ou par répartition des figures. Tout n'illustre pas exemplairement cette idée. Mais je crois bien que les sons de ma pièce Dort links... ont pris connaissance de ce texte avec bienveillance, et qu'ils en tirent leur scintillement. Qu'en est-il des tatoos en revanche?»*.

Nous aurons donc à nouveau à nous repérer dans une musique qui met sous tension l'idée d'ordre et de connexion. L'effectif en est singulier: célesta, accordéon, une percussion riche, alliant l'éclat métallique aux sons boisés et secs, et un violoncelle. La musique procède par touches, elle va volontiers du triple forte au triple piano en l'espace d'une seconde, elle inclut un peu de théâtre musical (figures crispées des musiciens qui se détendent, chuchotement collectif...), et semble déployer une cérémonie énigmatique dont le programme se serait perdu.



Jörg Birkenkötter

Une idée poétique comparable à celle de *BlackBox* ... (*-untrennbar?*) sous-tend *Schwebende Form* de Birkenkötter qui explore ici l'idée une sonorité globale et pousse plus loin encore la réflexion sur une forme «non linéaire». Les coupes se succèdent plus rapidement, «*les relations entre les sections deviennent flottantes*», tout se décentre, devient énigmatique, la forme se dirigeant «vers l'ou-

vert». L'effectif «Pierrot lunaire» est augmenté d'une percussion où prédominent les instruments doux, métalliques et à résonance longue – cymbales antiques, vibraphone, Glockenspiel, tamtam, gong. Avec les modes de jeu bruités, des harmoniques dans les cordes, avec l'utilisation des microintervalles, l'emploi de trilles, de vibratos et d'une métrique régulière, des passages en un «quasi ut mineur», le compositeur crée à nouveau un temps suspendu, lentement scandé, dans lequel s'éploie une seule trame sonore, mais explorée cette fois-ci de l'intérieur. On dirait parfois une réplique allemande à la «musique spectrale» française, ou à sa manière de traiter la forme par processus lents, par creusements, et sans s'interdire la beauté même de timbres diaphanes.

# Werkcommentare / Composers' notes

## **O dieses Lichts!**

Nicolaus A. Huber

*O dieses Lichts! Die Insel kränzt  
sternblaues Wasser um sich her,  
am Saum gestillt, zu Strand ergänzt,  
und sättigt täglich sich am Meer.*

*Es muss nichts zueinander hin,  
die Alke, das gelappte Laub  
erfüllen sich; es liegt ihr Sinn  
im Mittelpunkt, den nichts beraubt.*

*Auch ich zu: braun! Ich zu: besonnt!  
Zu Flachem, das sich selbst benennt!  
Das Auge tief am Horizont,  
der keine Vertikale kennt.*

*Schon schwindet der Verknüpfungsdrang,  
schon löst sich das Bezugssystem  
und unter dunklem Hautgesang  
erhebt sich Blut-Methusalem.*

Gottfried Benn: «Reise», in: *Gesammelte Werke I (1912–1920)*  
Wiesbaden: Limes, 1960, S. 43

Ersetzt man die Natur dieses Gedichts durch musikalische Gestalten meines Trios und behält die Bennschen Beziehungssetzungen bei, hat man eine gute Ausgangsposition für das hörende Verstehen meiner Musik und ihrer variablen Anziehungskräfte.

Nicolaus A. Huber, 26.03.2002

## **Avec Diamants extrêmes (2010)**

Filip Rathé

Subconscious associations generate continuously changing motions in body and mind.

Memory, future of our past. The present: never complete and always fading.

Music emerging from basic emotional gestures, an incomprehensible narrative translated into sound and seemingly irreversible time.

Association as constructive plan, gestures for bricks, motion in/ is time.

A text of Paul Valéry as departure for a work in progress, consisting of remotely related aphorisms.

*Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure  
Seule, avec diamants extrêmes?... Mais qui pleure,  
Si proche de moi-même au moment de pleurer?*

*Cette main, sur mes traits qu'elle rêve effleurer,  
Distraitement docile à quelque fin profonde,  
Attend de ma faiblesse une larme qui fonde,  
Et que de mes destins lentement divisé,  
Le plus pur en silence éclaire un cœur brisé.  
La houle me murmure une ombre de reproche,  
Ou retire ici-bas, dans ses gorges de roche,  
Comme chose déçue et bue amèrement,  
Une rumeur de plainte et de resserrement...  
Que fais-tu, hérissée, et cette main glacée,  
Et quel frémissement d'une feuille effacé  
Persiste parmi vous, îles de mon sein nu?...  
Je scintille, liée à ce ciel inconnu...  
L'immense grappe brille à ma soif de désastres.*

Paul Valéry: *La Jeune Parque* (1917)

## **BlackBox... (-untrennbar?)**

Jörg Birkenkötter

Das Stück ist eine um den quasi solistischen Part des Akkordeons erweiterte Version meines Ensemblestücks *getrennt – untrennbar*.

Ein vorab kalkulierter Verlaufsplan, als ‹Begehungsplan› einer noch unbekanntten Landschaft, bildet das Rückgrat des Stückes. Er sorgt für ein sich ständig änderndes Verhältnis von vorwärts und zurück, von Voraushorchen und Nachhorchen, Erweitern und Wiederaufgreifen.

Das Aufeinanderprallen dieser zunächst abstrakten Vorordnung mit den sich aus dem Material entwickelnden formalen Notwendigkeiten führt allerdings rasch zu Widersprüchen und daher zu gegenseitigen Deformationen, plötzlichen Schnitten, Unterbrechungen, Abbrüchen, Stille.

Die ‹sperrige› Komplexität solcherart ‹ramponierter› Anordnungen findet sich auch auf verschiedenen anderen Ebenen der Komposition wieder, so z.B. innerhalb des Tonhöhen- bzw. Klangmaterials selbst.

Dies lenkt einerseits die Aufmerksamkeit auf die ‹Intensität des Augenblicks›, andererseits bekommen die Klangereignisse – ohne dass es ein Zentrum gäbe – eine Richtung, bewegen sich auf etwas zu, sind Bestandteile eines ‹ins Offene› gerichteten Prozesses, der allerdings vielfach aufgespaltet ist, bis hin zum Zerbrechen von Zusammenhang.

Das führt im Verlaufe des Stückes immer wieder zu Irritationen, die formale Orientierung gerät ins Schweben. Denn scheinbar isolierte, voneinander getrennte Ereignisse werden erst nach und nach als Teile eines zusammengehörigen Gedankenganges erfahrbar, ihre Funktion als Teile eines gerade auch in seinen Unvereinbarkeiten untrennbaren Beziehungsgeflechts gibt sich oft erst rückwirkend zu erkennen.



photo: Patrice Van Laethem

BlackBox

Obwohl das Stück auch in seiner früheren Version (ohne Akkordeon) funktioniert, hatte ich doch beim Hören häufig den Eindruck, dass etwas fehlt, dass das Stück vielleicht allzu transparent sei, oder – positiv formuliert – dass es eine Verdichtung wenn schon nicht unbedingt forderte, so doch zumindest zuließ. Es dauerte allerdings lange, bis ich auf die Möglichkeit einer quasi solistischen Erweiterung kam.

Das ursprüngliche Stück erklingt nahezu unverändert, dient dabei zugleich als Input in die Blackbox Akkordeon, deren Output nun die ursprüngliche Musik erweitert, kommentiert, kontrastiert, kontrapunktiert..., wobei für das Hören das Prinzip von Ursache und Wirkung längst nicht so eindeutig bleibt, wie das Verfahren zunächst suggeriert.

Der zwar intern sehr differenzierte, aber doch insgesamt eher homogene Klang des Akkordeons wirkt dem oben beschriebenen Aufbrechen, ja möglicherweise Zerbrechen von Form nun wiederum entgegen, klammert zusammen, wo sonst Trennung am Werk ist.

Jörg Birkenkötter, 2016

## **Erosie (Memory Space #1)**

Stefan Prins

*Erosion (Memory Space # 1)* was written in 2005 commissioned by the duo Agartha (An Raskin & Bram Bossier) and the architect/curator Koen Deprez as part of a retrospective on the life and work of the Dutch writer Willem Frederik Hermans. Hermans is a famous writer in the Dutch speaking countries – I'm not sure though if he is well-known outside. I was asked to write this piece in the context of a retrospective exhibition (which in the end never took place!) on the life and work of Hermans.

In my first meeting with Koen Deprez he made me aware that Hermans' first book was not a novel or short story, but the doctoral thesis he wrote as a geologist on the phenomenon of Erosion. In the introduction to this thesis, Hermans writes about the phenomenon of erosion metaphorically:

*When you own a clock of which the strike is activated every half hour, nothing seems to happen with the strike while the big hand moves from the whole hour to the half hour. But in reality, during that time a lever in the mechanism is slowly being lifted, which once it reaches a specific point, unlocks the strike.*

Willem Frederik Hermans in his doctoral thesis on the geographic phenomenon «Erosion»

It's a difficult question to what extent a balance which is lost each time can be called a balance – not to mention the question of what is «the right balance».

These are the metaphors that have put me to work as a composer. The process of translating erosion literally into music brought me into what Hermans calls «successive equilibrium states.» Moreover, it seemed interesting to link the phenomenon of erosion also to the way human memory works.

With a computer, I therefore created (in a non-scientific way) Algorithmic modeling for a very simple process of «forgetting



and remembering.» Coincidence plays a role as well, as it does in geological erosion.

This process has shaped this composition internally, and will finally be taken over by the listener, which in his / her memory will shape the work time and again, and in a different way, until it is completely dissolved in the period of time.

Stefan Prins, 2005

### **Dort links ging's in die Stadt. Mit Tattoos**

Nicolaus A. Huber

Die eigentliche Entdeckung Schönbergs, die ungeheuerere, war, die Gleichberechtigung und Unabhängigkeit der Töne als denkbar zu postulieren. Damals war zu einer ersten Bewältigung die Welt der zwölf Töne mit entdeckt worden. Schönberg interessierte daran offenbar weniger die Reihe (oder gar die Reihen-Technik), sondern vor allem der Raum und ein neues Raumgefühl: von jedem Punkt, gleich in welche Richtung man geht, zu jedem Punkt gelangen zu können. Jeder kennt diese Schönberg'sche Raumgraphik der vier Reihenformen, in der Mitte zweimal die 12, an den Außenrändern jeweils die 1 und das spiegelbildliche Oben und Unten. In seiner *Erwartung* beginnt Schönberg noch: «Hier hinein?... Man sieht den Weg nicht...» (zögernd!!!). Später, in der *Jakobsleiter*, beginnt Schönberg (streng im Takt / scharf und trocken!!!): «Ob rechts, ob links, vorwärts oder rückwärts, bergauf oder bergab – man hat weiterzugehen, ohne zu fragen, was vor oder hinter einem liegt.»

Aus den gleichen Jahren Bergs *Wozzeck*. Im 3. Akt, 2. Szene (Invention über den Ton h) lässt er Marie mit Wozzeck von rechts auf die Bühne kommen und versetzt, wie ich finde genüsslich, dieser geschlossenen Raumkonzeption Schönbergs einen ästhetischen Fußtritt. Marie beginnt die Szene noch aufmüpfig: «Dort links geht's in die Stadt», und Berg schützt den Satz auch

noch, indem er ihn in die Länge der heiligen Zahl von 7 Achtel hüllt. Aber die Eindeutigkeit der Richtung zersprengt die geschlossene 12, ohne die historische Richtung zur Unabhängigkeit der Töne fraglich zu machen.

Nono machte sich zu eigen, dass das Gehen der Weg sei, und Cage ließ die Töne und Klänge aus ihren eigenen Zentren kommen. Die Analogie zu den philosophischen Setzungen der griechischen Atomisten Leukipp und Demokrit, die ein Weltall ohne Mitte, Oben und Unten postulierten und alles als Kombination sahen, ist verblüffend. Die Gleichgültigkeit aller Erscheinungen und Medien ist die schöpferische Folge des bahnbrechenden Ansatzes von Schönberg.

Nun, wenn man heute über Stringtheorie liest oder über die Fähigkeit der Quanten, mehrere Zustände gleichzeitig zu überlagern (Qubit), dann kommt auch Musik immer noch mit. Das Gehen ist nicht mehr der Weg, nur ein blitzartig aufleuchtendes Gestaltteilchen, und in meinem *O dieses Lichts!* habe ich versucht, Notenschrift, Analyse und Spiel als Messung zu verstehen, die die Qubits immer zu einfachen Bits zerfallen lässt, dem Hören aber die Chance zur Überlagerung von Zuständen durch Unschärfen der Gestalten und Verteilungen abverlangt. Nicht immer ist alles exemplarisch. Aber ich glaube, die Töne meines Stückes *Dort links ging's in die Stadt* haben diesen Text wohlwollend zur Kenntnis genommen und glitzern davon. Was aber ist mit den Tattoos?

Nicolaus A. Huber, Oktober 2005

## Schwebende Form

Jörg Birkenkötter

In einigen meiner jüngeren Stücke habe ich mich auf jeweils unterschiedliche Weise mit dem Aufbrechen linearer (Form-) Prozesse beschäftigt. Das gegenseitige Unterbrechen, Zerschneiden, Durchkreuzen verschiedener formaler Entwicklungsstränge konnte dabei bis zum Zerbrechen formalen Zusammenhangs führen.

Diese Erfahrungen werden in dem neuen Stück teilweise noch weiter getrieben. Schnitte folgen z.B. oft sehr viel dichter aufeinander, wodurch sich jedoch die Möglichkeit ergibt, heterogenes, zu verschiedenen formalen Entwicklungslinien gehörendes Material wieder zu größeren Bögen zusammenzufassen und trotzdem die einzelnen Bestandteile in voneinander unabhängigen Prozessen weiterzuführen. So entsteht eine formale Komplexität, in der trotz scharfer Kontraste, Brüche und Schnitte der Gedanke «legato» als übergeordneter im Vordergrund steht. Obwohl innerhalb der sich ständig erweiternden, schleifenförmig ausbreitenden Form die verschiedenen Ebenen mit großer Genauigkeit aufeinander bezogen sind, geraten die Beziehungen ins Schweben, verlieren ihre Zentriertheit, werden vieldeutig, rätselhaft.

Vergleichbares findet sich auch auf der Ebene des Klangmaterials: Scheinbar Vertrautes wie Klaviertrillerketten, Oktavfelder, eine quasi «c-moll»-Fläche usw. hat keinerlei absichernden, bestätigenden Charakter, sondern richtet sich – wie die schwebende Form – horchend ins Offene.

Jörg Birkenkötter, 2000

# Compositeurs et interprètes

## Biographies

---

### **Jörg Birkenkötter** Komposition

1963 in Dortmund geboren; 1982–1989 Studium an der Folkwang-Hochschule Essen, Komposition bei Nicolaus A. Huber, Klavier bei Detlef Kraus und Catherine Vickers. 1990–1994 Aufbaustudium Komposition bei Helmut Lachenmann an der Musikhochschule Stuttgart, 1990–2002 Lehrauftrag für Musiktheorie an der Musikhochschule in Dortmund, 2002/03 Vertretungsprofessur für Komposition an der Musikhochschule Frankfurt, 2005 Leitung einer Meisterklasse für Komposition an der Yonsei-Universität in Seoul, 2006 Dozent beim Nachwuchsforum des Ensemble Modern; seit 2011 Professor für Komposition an der Hochschule für Künste Bremen. Zahlreiche Auszeichnungen und Stipendien, u.a. Beethovenpreis Bonn, Gaudeamus-Preis Amsterdam, Schneider-Schott-Musikpreis, Villa Massimo Rom. Aufführungen bei Festivals und Konzertreihen u.a. in Amsterdam, Berlin, Frankfurt, Hannover, Hongkong, Köln, Melbourne, München, New York, Oslo, Paris, Rom, Seoul, Stuttgart, Warschau, Witten, Zürich.

---

### **Nicolaus A. Huber** composition

Nicolaus A. Huber was born in 1939. He studied at Musikhochschule München (piano: Oscar Koebel, composition: Günter Bialas, electronic music: Josef Anton Riedl). Further composition studies with Karlheinz Stockhausen and Luigi Nono in Venice. From 1974 to 2003 Nicolaus A. Huber was professor of composition at Folkwang Hochschule Essen. Already in his early compositions he enlarged the serial technique to the so-

called «principle technique». After the phase of his «critical composing» he worked together with a political theatre group. As a response to these experiences, he developed a special technique of «rhythm composition» (since *DARABUKKA*). He introduced the «shrug» into music.

As one of the most important German composers he gave lectures e.g. in Korea, Japan, Venezuela, Ecuador, Uruguay, Norway, Sweden and Switzerland, his music is being performed all over the world. He has won several awards and is a member of various academies.

His collected writings are published under the title *DURCHLEUCHTUNGEN. Texte zur MUSIK* / edited by Josef Häusler. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000. Many of his works for solo, chamber music, ensemble and orchestra, multimedia and vocal music are recorded on CD and published by Bärenreiter Kassel, Verlag Neue Musik Berlin and Breitkopf & Härtel Wiesbaden.

---

### **Stefan Prins** composition

*In his compositional work Prins seeks to critique received convention, to break the framework of the usual, and dispose of aesthetic axioms. He envisions a musical art form beyond the safe confines of the »scene«, wherein the connection to the larger cultural discourse has gotten lost. A central pre-condition for the making of a new music with a future is the role of the aware, critical observer, one who is prepared to exploit the technologies and mechanisms of the prefabricated media with a view to their possibilities for new music. – Stefan Prins lives up to this calling. (Michael Rebhahn, 2012)*

After graduating as an engineer, Stefan Prins (born in Kortrijk, Belgium, in 1979) started to study fulltime piano and composition at the Royal Flemish Conservatory in Antwerp, Belgium, where he obtained his Master's degree in Composition magna cum laude. Concurrently, he studied Technology in Music at the Royal Conservatory of Brussels, Sonology at the Royal Conservatory of The Hague and Philosophy of Culture and Philosophy of Technology at the University of Antwerp. Since September 2011 he divides his time between Europe and the USA where

he pursues a PhD in composition at Harvard University under the guidance of Chaya Czernowin.

As a composer he received several important awards in Belgium and abroad, such as the Berliner Kunstpreis für Musik (2016), ISCM Young Composer Award (2014), Kranichsteiner Musikpreis für Komposition (Darmstadt, 2010), a Staubach Honorarium (Darmstadt, 2009) and the International Impuls Composition Award (Graz, 2009). In 2012 the Union of Belgian Music Journalists elected him Young Belgian Musician of the Year. In 2014 he became laureate of the Royal Flemish Academy of Belgium for the Sciences and Arts in the Class of the Arts.

Stefan Prins is closely involved with the Nadar Ensemble, as a composer and co-director, and was one of the founders of the long-standing trio for improvised music «collectief reFLEXible». He's also a founding member of the band Ministry of Bad Decisions, with percussionist Brian Archinal and e-guitarist Yaron Deutsch.

His music has been played by ensembles including Klangforum Wien, Nadar Ensemble, Ictus Ensemble, Nickel Ensemble, Ensemble Mosaik, Trio Accanto, Ensemble Dal Niente, ensemble recherche, Athelas Sinfonietta, Ensemble Proton Bern, Zwerm Electric Guitar Quartet, Champ d'Action at festivals such as the Donaueschinger Musiktage, the Darmstadt Ferienkurse, Wittener Tage für Neue Musik, Eclat, Warsaw Autumn, Gaudeamus Festival, Musica Strasbourg, Ars Musica, Tzllil Meudcan, Impuls Festival, Huddersfield Contemporary Music Festival, rainy days and Ultima Festival.

His preferred color is blood-red.

[www.stefanprins.be](http://www.stefanprins.be)

[www.vimeo.com/stefanprins](http://www.vimeo.com/stefanprins)

[www.youtube.com/klangklank](http://www.youtube.com/klangklank)

[www.soundcloud.be/stefan-prins](http://www.soundcloud.be/stefan-prins)

---

### **Filip Rathé** composition

Filip Rathé, born in 1966, studied piano and direction at the Royal Conservatory in Ghent. He obtained a Masters degree as

conductor with Laszlo Heltay and Pierre Cao and studied composition with Lucien Goethals. At the University of Ghent, he obtained a Masters degree in musicology.

Since 1993, Filip Rathé is the artistic leader and conductor of Spectra, the ensemble for contemporary music with which he toured through Europe and South-America. Together with Spectra, he premiered over 130 new works. He was a guest conductor for e.g. Flanders Symphony Orchestra, the Flemish Radio Choir and different ensembles (a.o. I Solisti del Vento, Hermes Ensemble, Aquarius Ensemble (the Netherlands), Musiques Nouvelles).

As a composer, he mostly writes vocal-instrumental chamber music. Momentarily, Filip is finishing his cycle *No marmore de tua bunda* for six solo voices of the Neue Vokalsolisten Stuttgart. His previous compositions were being created by a.o. the Flemish Radio Choir, Asko | Schönberg (the Netherlands), Spectra, Collegium Instrumentale Brugense, Exaudi, Kremerata Baltica and the Neue Vokalsolisten Stuttgart.

---

## **Spectra**

Spectra est fondé en 1993. Son noyau dur travaille et joue plus de vingt ans ensemble ce qui engendre, dans la pratique, un style original et une cohérence musicale très particulière. L'ensemble promeut sur la scène nationale et internationale le travail d'artistes qui vivent et travaillent en Flandre. La formation crée de nombreuses œuvres en permanent dialogue avec les œuvres de référence, qu'elle présente lors de concerts, de happenings, d'opéra et d'événements multimédias. Spectra joue partout en Belgique et lors de festivals internationaux, en particulier en Europe, en Australie et en Amérique du Sud: Ars Musica et Transit en Belgique, Festival Musica Nova au Brésil, November Music Festival aux Pays-Bas, en Belgique et en Allemagne, Musica Sacra aux Pays-Bas, Oerol Festival aux Pays-Bas, Huddersfield Contemporary Music Festival en Grande-Bretagne, het Traiettorie Festival en Italie, à la Biennale Venezia en Italie, World Music Days 2010 de Sydney en Australie, Gaida Festival en Lituanie et Musica à Strasbourg.

---

## **Spectra**

Spectra was founded in 1993. The core of the ensemble has been working together for over 20 years and developed a unique sound and remarkable musical coherence. The ensemble is a zealous advocate on the international music scene of contemporary composers who live and work in Flanders. Filip Rathé is artistic director and conductor of the ensemble. Its undogmatic programmes and idiosyncratic performances are highly acclaimed by audiences, organizers and of creative artists from various disciplines, with whom Spectra collaborates. Spectra performed in and outside Europe in festivals such as Ars Musica (B), Transit (B), Festival of Flanders (B), Festival Musica Nova (Brazil), November Music Festival (NL/B/D), Huddersfield Contemporary Music Festival (GB), the Biennale Venezia (IT), Aurora Festival (World Music Days 2010) Sydney (Aus), Gaida Festival (LT), Festival Musica Strasbourg (F) and many major venues.

---

## **François Deppe** direction

François Deppe est né en 1964 à Lille (France). Il est le collaborateur privilégié de Thierry De Mey depuis de nombreuses années, ainsi que d'Anne Teresa de Keersmaecker pour plusieurs productions de Rosas. Violoncelliste et compositeur, il fait partie du groupe Maximalist! dès sa création en 1984. Il est aujourd'hui membre de l'ensemble Ictus qui se produit fréquemment aux côtés de Rosas. François Deppe est diplômé du Conservatoire de Bruxelles et de la Hochschule für Musik de Freiburg. Sa longue fréquentation des plus grands compositeurs d'aujourd'hui, de Kurtág à Ligeti, de Kagel à Klaus Huber en fait un observateur aux avant-postes de la musique du 20<sup>e</sup> siècle. Il a créé de nombreuses pièces pour violoncelle.

---

## **François Deppe** conductor

François Deppe was born in 1964 in Lille (France). He is the privileged collaborator of composer Thierry De Mey since many years and he assisted Anne Teresa de Keersmaecker for a



number of productions of Rosas. He was a member of Maximalist!, both as cellist and composer ever since its foundation in 1984. Nowadays he is a leading member of Ictus. François Deppe got his higher degree at the Brussels conservatory and studied at the Hochschule für Musik in Freiburg. He worked with several of the best composers of the twentieth century, such as Kurtàg, Ligeti, Kagel and Klaus Huber. He premiered numerous new pieces for cello.

---

### **An Raskin** bayan

An Raskin joue du bayan, une variante de l'accordéon chromatique, qui s'est peu à peu transformé en instrument de concert bien qu'issu de la culture populaire russe. An Raskin a toujours montré un intérêt marqué pour la découverte de la musique contemporaine et plaide en faveur de la diffusion du bayan dans les concerts. De nombreuses compositions ont été écrites à son intention. Elle a commencé par étudier l'accordéon aux Pays-Bas, aux conservatoires de Tilbourg et Groningen, avant de poursuivre ses études à Moscou au Conservatoire National de Musique, à la Gnesin-Academy en tant qu'assistante du fameux joueur de bayan et pédagogue Friedrich Lips. À La Haye, elle a obtenu des diplômes en musique de chambre. Depuis septembre 2010, elle occupe le poste d'enseignante principale d'accordéon moderne au Conservatoire Royal de La Haye. Elle s'est produite en soliste avec des ensembles comme Askó | Schönberg, le Netherlands Wind Ensemble, Spectra, l'Amsterdam Sinfonietta, le Münchener Kammerorchester, et avec des chefs d'orchestre comme Reinbert de Leeuw, Peter Rundel et Emilio Pomarico. Parmi ses partenaires musicaux, citons Pieter Wispelwey avec lequel elle a donné des concerts autour de la musique de Sofia Gubaidulina, et le violoniste américain Kim Kashkashian avec lequel elle a créé *Neharot, Neharot...* (2007), pour alto, bayan et cordes de la compositrice Betty Olivero. En février 2008, elle en a donné la première américaine à New York et, en mars 2008, avec Kim Kashkashian et le Münchener Kammerorchester en Autriche, en Allemagne et en Turquie. Ses enregistrements majeurs comprennent *In Croce* de Sofia

Gubaidulina (Diapason d'Or / label Channel Classics) avec le violoncelliste Pieter Wispelwey, *Neharot, neharot...* de Betty Olivero (label ECM «New Series») avec l'altiste Kim Kashkashian, *Inquieta limina* de Luca Francesconi (label Schönberg Ensemble Edition) avec Asko | Schönberg, *Erosie (Memory Space#1)* de Stefan Prins (label SubRosa) avec Agarth. Avec le violoniste Bram Bossier, elle a fondé en 2005 l'ensemble Agarth qui privilégie l'équilibre entre répertoire classique et culture contemporaine, à travers de nouvelles compositions et en explorant les éléments communs à différentes disciplines artistiques. Cela a mené à des performances proposées au Festival van Vlaanderen, au November Music, au festival Klara notamment, et à une performance de théâtre musical, *Petroesjka*.

---

### **An Raskin** bayan

An Raskin plays the bayan, a variant of the button accordion which developed into a fully established concert instrument from its origins in Russian folk culture. An Raskin is a musician who has always shown great interest in discovering new contemporary repertory and she is dedicated in helping the bayan to find its justified place in modern concert life. Numerous compositions have been dedicated to her. She originally studied accordion at the Dutch conservatoires in Tilburg and Groningen. She later completed her studies in Moscow at the State Academy for music, the GNESIN-academy, as assistant of the famous bayanist and teacher Friedrich Lips. At the Royal Conservatoire in The Hague she obtained the second phase diploma in chamber music. From September 2010 she started as principal study teacher in modern accordion at the Royal Conservatoire in The Hague. As a soloist she has performed with ensembles as Asko | Schönberg, the Netherlands Wind Ensemble, Spectra, Amsterdam Sinfonietta, the Münchener Kammerorchester, and with conductors such as Reinbert de Leeuw, Peter Rundel and Emilio Pomarico. Musical partners have included Pieter Wispelwey, with a series of concerts with music of Sofia Gubaidulina, and with the American violist Kim Kashkashian with the world première of *Neha-*



An Raskin  
photo: Kris Snoeck

*rot, Neharot...* (2007), for viola, bayan and strings by the composer Betty Olivero. In February 2008 she played the American première in New York, and in March 2008 with Kim Kashkashian and the Münchener Kammerorchester in Austria, Germany and Turkey. Main CD's: with cellist Pieter Wispelwey *In Croce* of Sofia Gubaidulina (Diapason d'Or / label Channel Classics), with violist Kim Kashkashian, *Neharot, neharot...* of Betty Olivero (label ECM «New Series»), with Asko | Schönberg, *Inquieta limina* of Luca Francesconi (label Schönberg Ensemble Edition), with Agarth *Erosie (Memory Space#1)* of Stefan Prins (label SubRosa). Together with violist Bram Bossier she founded in 2005 the ensemble Agarth which has as its aim to find a balance between the classical world and contemporary culture through new compositions, by exploring the common elements between various artistic disciplines. This has translated into performances at the Festival van Vlaanderen, November Music, the Klara festival and others, and into our music-theatre performance *Petroesjka*.