



—
BRAM VAN CAMP

BRAM VAN CAMP

THE FEASTS OF FEAR AND AGONY, MUSIC FOR 3 INSTRUMENTS, IMPROVISATIONS

Bram Van Camp

The Feasts of Fear and Agony /
De Feesten van Angst en Pijn (2010-2012)

(based on poems by Paul Van Ostaïen)

for soprano & ensemble

01	Introduction – Vers – Vers 2 – Vers 3	12'03
02	Interlude – De Marsj van de Hete Zomer (1)	10'46
03	De Marsj van de Hete Zomer (2)	11'59
04	Music for 3 instruments (2010) for clarinet, violin & piano	13'40
05	Improvisations (2011) for solo violin	15'12

Total time 63'44

Het Collectief

Wibert Aerts, violin

Vincent Hepp, viola*

Martijn Vink, cello

Toon Fret, flute

Benjamin Dieltjens, clarinet

Pieter Pellens, saxophone*

Thomas Dieltjens, piano

Tom De Cock, percussion*

Liesbeth Devos, soprano

Vykintas Baltakas, conductor

* guest musicians

www.hetcollectief.com

www.liesbethdevos.com

www.baltakas.net

www.bramvancamp.com

Recording: 1-2, 6 July 2013, De Singel, Antwerp (Belgium) – Recording producer, sound engineer, editing, mastering: Yannick Willox (Acoustic Recording Service) – Cover Picture: Babe (from ‘Lonely Subjects’) © Antoon Verbeeck – Design: mpointproduction – Proof-reading: Charles Johnston – Executive producer: Frederik Styns

BEYOND FORM

How does a composer grasp the sound in his head? For Bram Van Camp (b.1980), the question is a pretty crucial one. The distinctive feature of his music is that it is firmly fixed in its form, as if with irons and bolts. Yet it is not rigid, introspective compositions he writes; they lack the intellectual reticence of such pieces. His fascinating output, which includes both solo and chamber music and works ensemble or for orchestra, does not place itself in a situation of tension with the listener. The composer's aim is to plot coordinates within which music can follow the course he wishes. This CD brings together three recent compositions that overpower performer and listener alike with their dramatic strength. Because if Van Camp is something else in addition to being a composer, he is definitely a scenographer of the imagination.

Bram, you were trained as a violinist. Did your studies also mould you as a composer?

Possibly. For me, composing was always a continuation of playing. Literally. As a student I practised the violin until late in the evening, then I spent part of the night composing. In my early works, the violin plays an important role, if only because I usually played the violin part myself. That way you experience at first hand what you're asking a performer to do. That's something that also influences the way you write for other musicians.

Was *Improvisations* composed as a result of this physical contact with your instrument?

I haven't played the violin for five years now, but the instrument is still in my genes. While I was composing it I just picked up my violin to try out techniques. *Improvisations* is completely conceived in advance: the underlying structure is too complex for one to be able to improvise on it 'live'. When I'm composing, I always strive to achieve an organic-sounding, seemingly improvisational whole. I also think that every performer must approach a composition as if he or she were improvising it on the spot. But for me there must always be a larger design that holds the work together. That's quite an obsession with me, and it explains why I've become a composer rather than an improviser.

Explain that obsession to us: how do you set about things?

On the one hand there's the pursuit of structural unity, which is above all harmonic and formal. On the other hand there is the desire to create improvisational or organic music. These two phases complement, but also struggle with each other. When I'm at the pre-compositional stage, I already take into account everything I want to achieve. In other words, for me the structure is legitimate only if the intended sonic result can be achieved. Then, in the second phase, comes the actual composition. It's like the architect of a medieval cathedral. He devises a structure on which the building can stand, but he knows that craftsmen will bring that edifice to life at a later stage with all kinds of imaginative touches. When I'm composing, I try to be both the architect and the craftsman. Furthermore, as Picasso said: 'If you know exactly what you are doing, what's the point of doing it?'

When you're composing, do you sometimes revise the ground plan?

Yes, that does happen, for various reasons. During the construction of Antwerp Cathedral, the money ran out at one point, so only one tower was completed. You

can also add something without the basic building collapsing. That's how I work: the structure is ready, then comes the organic substance, which sometimes requires me to adjust the original plan. *Improvisations*, for example, despite its title, is formally very meticulously conceived.

And what does that form consist in?

The basis is a strict harmonic scheme of sixty-four chords, rhythmically laid out in such a way as to follow each other ever faster and expand in range. A climax comes with the golden section, after which the same scheme unfolds again. The big challenge was to transfer that idea to one instrument.

Listening to the piece, one immediately thinks of the solo works of Bach and Ysaÿe.

That's understandable. I used to play that music often, but I didn't consciously bring it into my composition. Obviously it's a 'violinistic' piece, with lots of tremolos and broken chords. The fiorituras, garlands, arpeggios, and ornaments explain the title: they are 'improvisations' on a sequence of chords, similar to a chaconne. And something in that, certainly in the context of a violin solo, is inseparably bound up with Bach.

The other instrumental piece on this CD is called *Music*, a title that at once evokes memories of Bartók.

Along with Stravinsky, Bartók was my first love. It was thanks to him that I wrote my first atonal music. Anyway, in my view 'Music' is the best title that a composition can have. Its very objectivity doesn't suggest any content. Music is intended to sound first and foremost, and to be talked about only after that. The piece is written for the same forces as Bartók's *Contrasts*, which was also on the programme at the premiere of *Music*. I found it interesting to provide a commentary on that work. In my piece, the trio is treated as a single instrument. Exactly the opposite of Bartók's intention: he wanted the instruments to clash with each other.

How did you go about that?

The trio consists of three movements played without a break, in the sequence slow-fast-slow. The work begins and ends with a motif consisting of only one to three pitches, which recurs throughout the music. The middle part is as good as monophonic: the music flies through space, distributed among the three partners, which behave as a one instrument. The 'trio sound' is obtained by combinations of various virtuosic instrumental techniques. For instance, the clarinet often plays 'multiphonics', multiple tones whose harmonics are enriched by flageolet notes and *sul ponticello* sounds on the violin. The clarinet also takes up the dying tones of the piano, while the staccato sound typical of that instrument is supplemented by virtuoso violin pizzicatos.

***De Feesten van Angst en Pijn* (The Feasts of Fear and Agony) is a very extraverted piece. Moreover, it features a text. How does something like that fit in with your method of work?**

Paul Van Ostaijen's poetry is naturally musical: if you read his work in the original manuscript, you really can hear music. What has always appealed to me is the combination of uninhibited spontaneity and apparent absurdity, two things diametrically opposed to structural thinking. Van Ostaijen stimulated me to do things I would never have done on my own initiative. So, when I conceived the overall structure of *Feesten*, I wanted to keep the spontaneity of that first impression. But, because I finally wanted a formally coherent work, it wasn't enough to place the chosen poems one after the other. Hence *Feesten* became a through-composed song cycle based on four poems from the collection, which are held together by the word 'vod' (rag). The work begins with an overture in which 'vod' is cried out like a kind of signal: 'This is nonsense!' Immediately after that, it becomes deadly serious. The word comes back like a ritornello. After the soprano solo, for example, the ensemble shouts 'vod'. They call her back to order, and the seriousness returns. This

is the only change I added to the text. Otherwise the music follows the text closely without repetitions of words.

How did you set the text itself to music? Did you base your approach on visual or linguistic characteristics?

Van Ostaïjen's manuscript is in itself a kind of score. Verse by verse, I started out from the typography. If the text goes up, for example, then the melody rises. The size of the letters is also important, though of course there's no rule about it. Big words can be shouted, but also whispered, because that's just as powerful. We know from Van Ostaïjen's girlfriend that he recited his poetry in a singsong fashion. My starting point was to develop this sung declamation in musical terms. I found the textual rhythms striking. In essays on poetry, the rhythm of the text is often reduced to basic building blocks such as iambs and trochees. Such analyses ignore the more complex, composite rhythms that lie within a text. But you can get on their track if you follow and notate the spoken word very precisely. For example, 'Appels barsten zaad valt droog' is rhythmically identical to 'Nieuwe klokken blinkend dorp'. Semantically, there's no connection between them, but rhythmically there is. Such rhythms provide a factor that strengthens the form. My score is tied together with fifteen or so 'leitmotifs' of this kind.

To what extent is what you hear linked to the content of the text?

Greg Houwer, a good friend of mine, has just written a book about personal identity: *Ik, mezelf en wij* (I, myself, and we). He taught me that our personality is always split. We are both a spontaneous self and a self that observes itself. It's precisely that self-awareness you see in *Feesten*. That duality plays a role even in Van Ostaïjen's writing. Rather than crossing something out, he contradicts himself in the very next word. The self-relativism of the I-persona in the collection results in a character that is completely crazy. In my score this is translated by different vocal techniques.

On the one hand there is rhythmic notation of speech, without indication of pitch, on the other there are sung vocal lines.

To what extent is a semantic understanding of the text still needed when listening?

Van Ostaijen makes everyone a little bit of a poet, because anyone can read an interpretation into his words. His poetry can be interpreted in many ways, but for me the real meaning of this text is a musical one. You don't have to explain his poetry to love it: his text also survives as sound. Thus Van Ostaijen transcends his own medium. He disconnects poetry from its meaning and continues in music, which is able to survive by itself without external meaning. After all, in the first place music always expresses itself.

Tom Janssens

Translation: Charles Johnston

5

Bram Van Camp (born in Antwerp in 1980) obtained a master's degree from the Royal Flemish Conservatory of Antwerp (2003) in violin, chamber music, composition, musical analysis, counterpoint and fugue (composition class of Wim Hendrickx, 1998-2005) and from the Amsterdam Conservatory (class of Theo Loevendie, 2003-05). His output embraces solo and chamber music, works for ensemble and for orchestra (including a symphony, Tetrahedron), a Violin Concerto, and a song cycle (De Feesten van Angst en Pijn, on texts by Paul Van Ostaijen). His works have won several awards: his String Quartet (2004) and De Feesten van Angst en Pijn (2012) were both selected for the catalogue of the ISCM (International Society for Contemporary Music). In 2002 he received the BAP (Belgian Artistic Promotion) Prize, awarded by SABAM, followed in 2007 by the Jeugd en Muziek (Youth and music) Prize for composition.

He has written in response to commissions from a number of organisations (the Flanders Festival, the TRANSIT festival for new music, deSingel, and Ars Musica), and his works have been performed by such artists as the Hermes Ensemble, I Solisti del Vento, the Royal Flemish Philharmonic, Het Collectief, Wibert Aerts, and Piet Van Bockstal. His music is played both in Belgium and abroad.



© helena.be

Bram van Camp

HET COLLECTIEF

The chamber music group Het Collectief was founded in Brussels in 1998. Working consistently from a solid nucleus of five musicians, the group has created an intriguing and idiosyncratic sound, achieved by an unfamiliar mix of strings, wind instruments, and piano. For its repertoire, Het Collectief returns to the Second Viennese School, the roots of modernism. Starting from this solid basis, it explores important twentieth-century repertoire, including the very latest experimental trends. The group also creates a furore with daring crossovers between contemporary and traditional compositions and with adaptations of early music.

The group's affinity with innovative twentieth-century music has been widely recognised by the international music press, as witness the many laudatory reviews that greeted the release of several CDs with works by Schoenberg (FUG 504, *Pierrot lunaire* op.21 and Chamber Symphony op.9), Bach (FUG 601, *Ein musikalisches Opfer* 'revisited'), Messiaen and Chong (FUG 540, *Quatuor pour la fin du Temps*), Vanhecke (FUG 706, *Close My Willing Eyes*) and 12x12, *A Musical Zodiac* (KLARA cd - Et'cetera Records). In addition to the many concert venues in Belgium, Het Collectief regularly takes its productions to venues abroad, including the Netherlands, Switzerland, Germany, Poland, France, Spain, Austria, Malta, Iceland, Cyprus, South America (Brazil, Peru), and Asia (Hong Kong, Singapore, Malaysia).

Het Collectief received the KLARA award for 2011 as 'Musician of the Year'.

www.hetcollectief.be

LIESBETH DEVOS, SOPRANO

After her studies at the Antwerp Conservatory and the Queen Elisabeth Music Chapel, Liesbeth Devos made her debut at La Monnaie as Despina (*Così fan tutte*). She went on to sing the role of Ilse in the world premiere of *Frühlings Erwachen* (Benoît Mernier) and Papagena in *Die Zauberflöte*. A tour of Asia in Haydn's 'Nelson' Mass with The Academy of Ancient Music was followed by appearances at Aix-en-Provence (2007) and a year later with De Vlaamse Opera as Barbarina (*Le nozze di Figaro*). For the latter company she has also sung Lucia (*The Rape of Lucretia*) and First Niece (*Peter Grimes*), and achieved outstanding success in the principal role of Helena in the world premiere of *The Rage of Life* by Elena Kats-Chernin. In 2010 Liesbeth Devos made her debut at the Opéra de Wallonie as Xunchia (*L'inimico delle donne*) under the direction of Rinaldo Alessandrini. She appeared with him again a year later in concerts in Boston, where her interpretation of Pergolesi's *Stabat Mater* and *Salve Regina* with the Handel and Haydn Society was enthusiastically received by the press. In 2011 she successfully sang the role of Melpomène in Lully's *Atys* in Versailles and New York with Les Arts Florissants under the direction of William Christie.

Liesbeth Devos is in great demand as a concert singer and has already performed a wide repertoire with numerous orchestras. Since 2004 she has appeared throughout Europe in the song repertoire with her regular pianist Lucas Blondeel. The duo was one of the last thirteen candidates at the Wigmore Hall Song Competition 2011 (London), a finalist in the Bayerische Rundfunk Liedwettbewerb (Bayreuth), and won first prize at the Kurt-Leimer Wettbewerb (Zurich). In 2012 they were the only European song duo invited to the Ravinia Festival (Chicago).

Liesbeth Devos is very grateful for the scholarships she has received from the Piet-Stautkring, Belgacom, Spes, Inspiratum, Robus, Oranjebeurs, Nany Philippart, and the Pelemans Prijs. www.liesbethdevos.com

VYKINTAS BALTAKAS, CONDUCTOR

Currently based in Belgium, the composer and conductor Vyintas Baltakas was educated at the Lithuanian Academy of Music and Theatre where he studied composition with Vytautas Barkauskas and conducting with Lionginas Abarius. He went on to study composition at the Hochschule für Musik Karlsruhe with Wolfgang Rihm and conducting with Andreas Weiss. From 1994 to 1996 he participated in the International Courses for New Music in Darmstadt where he won a prize for his *Pasaka* (Fairy Tale) for solo piano in 1996. From 1994 to 1997 he pursued his studies with composer and conductor Peter Eötvös at the Music Academy in Karlsruhe and at the Hungarian composer's International Institute. At the Paris Conservatoire he studied with Emmanuel Nunes. From 1999 to 2000 he worked at the IRCAM in Paris.

As a conductor, he has worked with the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, WDR-Sinfonieorchester Köln, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Ensemble Modern, Klangforum Wien, and others. In 2003, Vyintas Baltakas presented as co-conductor the premiere of Karlheinz Stockhausen's work for orchestra and choir *Hoch-Zeiten* at the Cologne Philharmonic Society with the WDR-Sinfonieorchester Köln.

Vyintas Baltakas's compositions have been regularly performed at major international festivals. He has received several composer's grants, and his artistic accomplishments have garnered him a number of prizes including the Claudio Abbado International Prize for composition (2003) and the coveted Ernst von Siemens Prize (2007). In 2008, he served as a composition professor at the summer courses in Darmstadt.

www.baltakas.net

AU-DELÀ DE LA FORME

Comment un compositeur prend-il possession des sons qu'il entend dans sa tête ? Pour Bram Van Camp (1980), la question est cruciale. Une des caractéristiques de sa musique, c'est qu'elle est fixée dans la forme «par fers et boulons». Pourtant, ses œuvres ne sont pas rigides, complaisantes ; le mutisme intellectuel leur fait défaut. Son œuvre fascinante, composée de musique solistique et de chambre, de pièces pour ensemble et pour orchestre, ne se place pas dans une situation de tension par rapport à l'auditeur. Le compositeur cherche à établir un cadre au sein duquel la musique peut prendre le chemin qu'il désire. Trois compositions récentes sont réunies sur ce CD, à la force dramatique captivante à la fois pour l'interprète et l'auditeur. Parce que si Van Camp est autre chose qu'un compositeur, c'est bien un scénographe de l'imagination !

Bram, vous avez reçu une formation de violoniste. Vos études vous ont-elles également formé à la composition ?

Sans doute. Pour moi, composer a toujours été le prolongement du jeu. Étudiant, je travaillais le violon jusqu tard le soir, puis je composais encore une partie de la nuit. Dans mes premières œuvres, le violon joue un rôle important, simplement parce que je tenais généralement la partie de violon moi-même. L'on ressent alors pleinement ce qui touche un interprète. Cela a aussi une influence sur la façon dont on écrit pour d'autres musiciens.

Est-ce que *Improvisations* est composée à partir d'un contact physique avec votre instrument ?

Cela fait déjà cinq ans que je ne joue plus de violon, mais l'instrument est toujours inscrit en moi. En composant, j'ai mon violon dans les mains afin de tester quelques points techniques. *Improvisations* est entièrement conçue à l'avance : la structure sous-jacente est trop complexe pour qu'il soit possible d'y improviser en live. Lors de la composition, je travaille toujours à ce que cela sonne organique, que cela semble improvisé. Je trouve aussi que chaque interprète doit aborder une composition comme s'il l'improvisait sur le coup. Mais, selon moi, il doit toujours y avoir une plus grande structure qui tient la composition ensemble. C'est cette obsession qui a fait que je suis devenu compositeur plutôt qu'improvisateur.

Expliquez-nous cette obsession : comment travaillez-vous ?

D'une part, je recherche l'unité structurelle, qui est surtout harmonique et formelle. D'autre part, j'ai le désir de faire de la musique improvisée ou organique. Ces deux phases se complètent l'une l'autre, mais entrent aussi en opposition. Lors de la conception pré-compositionnelle, je tiens déjà compte de tout ce à quoi je veux atteindre. En d'autres termes : pour moi, la structure n'est légitime que si le résultat sonore visé peut être atteint. Dans un second temps vient la composition proprement dite. On peut la comparer à l'architecture d'une cathédrale médiévale. L'architecte conçoit une structure sur laquelle elle peut être bâtie, mais il sait que les artisans lui donneront vie, lors d'une phase ultérieure, avec toutes sortes de fantaisies. J'essaye d'être à la fois l'architecte et l'artisan. En outre, comme l'a dit Picasso : si l'on sait exactement ce que l'on va faire, à quoi bon le faire ?

Revenez-vous parfois, lors de la composition, sur le plan de base ?

Cela arrive, pour différentes raisons. Lors de la construction de la cathédrale d'Anvers, à un moment donné il n'y avait plus d'argent, une seule tour fut donc achevée. On peut

aussi ajouter quelque chose sans que la construction s'écroule. C'est comme ça que je travaille : la structure est claire, puis vient la substance organique, qui m'oblige parfois à adapter le plan initial. Par exemple, *Improvisations* est, malgré le titre, formellement très méticuleusement dessinée.

Et à quoi ressemble la forme ?

L'œuvre est construite sur un schéma harmonique strict de 64 accords, rythmiquement disposés de sorte qu'ils se succèdent toujours plus rapidement et se développent en tessiture. Le climax se trouve au nombre d'or, après quoi le même schéma se déroule. Le grand défi était de traduire cette idée avec un instrument.

A l'écoute, on pense immédiatement aux œuvres solo de Bach ou d'Ysaÿe.

C'est compréhensible. J'ai souvent joué cette musique, mais elle n'a pas été consciemment impliquée dans ma composition. Évidemment, c'est une pièce « violonistique », avec de nombreux trémolos et accords brisés. Les fioritures, guirlandes, arpeggios et ornements expliquent le titre : ce sont des « improvisations » sur un schéma d'accords, semblables à une chaconne. Et quelque chose fait inévitablement penser à Bach, dans le contexte d'un solo pour violon certainement.

L'autre pièce instrumentale de ce CD s'appelle *Music*, un titre qui fait immédiatement penser à Bartók.

Bartók et Stravinsky furent mes premières amours. Grâce à Bartók, j'ai écrit ma première pièce atonale. Quoi qu'il en soit, *Music* est selon moi le meilleur titre que l'on puisse donner à une composition. La simple objectivité ne suggère aucun contenu. La musique doit sonner avant tout, et parler ensuite. L'effectif est le même que celui de *Contrastes* de Bartók, qui se trouvait également au programme de la première de *Music*. Je trouvais intéressant de faire des observations sur cette œuvre. Dans ma pièce, le trio est traité comme un seul instrument. Exactement à l'opposé de

l'intention de Bartók, qui voulait faire se heurter les instruments.

Comment vous y êtes-vous pris ?

Le trio se compose de trois sections, lent-vite-lent, écrites d'un seul tenant. L'œuvre commence et s'achève avec un motif composé de 1 à 3 sons seulement, qui revient tout au long de la musique. La section médiane est en quelque sorte à une seule voix : la musique vole à travers l'espace, répartie entre les trois instruments, qui se comportent comme un seul. Le « son trio » est obtenu par différentes combinaisons de techniques instrumentales virtuoses. Ainsi la clarinette joue-t-elle souvent de façon « multiphonique », avec des sons multiples dont les harmoniques sont enrichies par des flageolets et des sons *sul ponticello* au violon. La clarinette reprend les sons mourants du piano, tandis le son staccato typique de cet instrument est complété par des pizzicatos virtuoses au violon.

***De Feesten van Angst en Pijn* (« Les Fêtes de la peur et de la douleur ») est une pièce très extravertie. C'est en outre une œuvre avec texte. Comment une telle œuvre s'insère-t-elle dans votre méthode de travail ?**

La poésie de Paul Van Ostaïjen est musicale par nature : lisez son œuvre sur le manuscrit original, vous entendrez clairement la musique. J'ai toujours été interpellé par la combinaison d'une spontanéité naïve et d'une absurdité apparente, toutes deux en totale opposition avec la pensée structurelle. Van Ostaïjen m'a incité à faire des choses auxquelles je ne serais jamais venu par moi-même. Aussi, quand j'ai imaginé la structure globale des *Feesten*, j'ai voulu conserver la spontanéité de cette première impression. Mais comme je voulais parvenir à une composition formellement cohérente, il ne suffisait pas de placer les poèmes choisis à la suite les uns des autres. J'ai donc fait de *Feesten* un cycle continu de chants, basé sur quatre poèmes du recueil, tenus ensemble par le mot « *vod* » (*chiffon*). L'œuvre commence avec une ouverture où « *vod* » est crié comme une sorte de signal : « c'est un non-sens ! » Immédiatement,

cela devient sérieux. Le mot revient comme une sorte de ritournelle. Après le solo de soprano, par exemple, l'ensemble crie « *vod* ». Ils la rappellent à l'ordre, et puis revient le sérieux. C'est le seul changement que j'ai apporté au texte. Pour le reste, la musique suit minutieusement le texte sans répétition de mot.

Comment avez-vous mis le texte sur la musique ? Vous êtes-vous basé sur des caractéristiques visuelles ou linguistiques ?

Le manuscrit de Van Ostaïen est en soi une sorte de partition. Vers par vers, je suis parti de la typographie. Si le texte monte, la mélodie peut le suivre. La taille des lettres est également importante, même s'il n'y a bien sûr aucune règle. Les grands mots peuvent être criés, mais aussi murmurés : cela possède tout autant de force. Nous savons via l'amie de van Ostaïen qu'il récitait sa poésie en chantant. Mon point de départ a été de développer cette récitation musicale. Les rythmes textuels m'ont frappé. Dans les essais de poésies, le rythme du texte est souvent réduit à des blocs élémentaires de construction, comme iambe et trochée. Ils ignorent les rythmes composés plus complexes qui se trouvent dans un texte. On y arrive pourtant si l'on suit très précisément le mot parlé : « *appels barsten zaad valt droog* », par exemple, est rythmiquement identique à « *nieuwe klokken blinkend dorp* ». Sémantiquement, ces deux vers n'ont rien à voir l'un avec l'autre, mais bien rythmiquement. De tels rythmes constituent un facteur de renforcement de la forme. Ma partition est tissée avec une quinzaine de tels « leitmotifs ».

Dans quelle mesure ce que vous entendez est-il lié au contenu du texte ?

Greg Houwer, l'un de mes bons amis, vient d'écrire un livre sur l'identité personnelle : *ik, mezelf en wij* (Je, moi-même et nous). Il m'a appris que notre personnalité est toujours dédoublée. Nous sommes aussi bien un moi spontané qu'un moi qui s'observe. C'est exactement cette « conscience de soi » que l'on observe dans les *Feesten*. Cette dualité joue un rôle jusque dans l'écriture de Van Ostaïen. Plutôt que de biffer quelque chose,

il se contredit au mot suivant. L'auto-mise en perspective du narrateur dans le recueil donne un personnage complètement fou. Dans ma partition, cela se traduit par différentes techniques vocales. D'une part, il y a la notation rythmique de la langue parlée, sans hauteurs de sons, et d'autre part il y a les lignes vocales chantées.

Dans quelle mesure une compréhension sémantique du texte est-elle nécessaire à l'écoute ?

Van Ostaijen rend chacun un peu poète, par l'interprétation qu'il peut apporter à ses mots. L'on peut interpréter sa poésie de nombreuses manières, mais pour moi la vraie portée de ce texte est musicale. Vous ne devez pas pouvoir expliquer sa poésie pour l'aimer : elle vit aussi en tant que son. Van Ostaijen transcende ainsi son propre médium. Il détache la poésie de son sens et continue en musique, qui est capable de survivre par elle-même sans signification extérieure. En effet, la musique s'exprime par elle-même avant tout.

Tom Janssens

Traduction: Catherine Meeùs

Bram Van Camp (Anvers, 1980) est diplômé en violon, musique de chambre, composition (classe de Wim Henderickx, 1998-2005), analyse musicale, contre-point et fugue du Conservatoire royal flamand d'Anvers (2003) et du Conservatoire d'Amsterdam (classe de Theo Loevendie, 2003-2005). Son œuvre comprend des œuvres solistes et de musique de chambre, pour ensemble et pour orchestre (dont une symphonie, Tetrahedron), un Concerto pour violon et un cycle de lieds (De Feesten van Angst en Pijn, sur des textes de Paul Van Ostaijen). Ses œuvres ont reçu de nombreuses distinctions : son Quatuor à cordes (2004) et ses Feesten van Angst en Pijn (2012) ont été sélectionnés pour le catalogue de l'ISCM (International Society for Contemporary Music). En 2002, il a reçu le prix BAP (Promotion Artistique belge) de la SABAM, et en 2007 le prix Jeugd en Muziek de composition.

Des œuvres lui ont été commandées par différentes organisations (Festival van Vlaanderen, le festival TRANSIT pour la musique contemporaine, deSingel et Ars Musica), et ont été interprétées entre autres par le Hermes Ensemble, I Solisti del Vento, deFilharmonie, Het Collectief, Wibert Aerts et Piet Van Bockstal. Sa musique est jouée en Belgique et à l'étranger.



Het Collectief

HET COLLECTIEF

Het Collectief est un ensemble de chambristes fondé en 1998 à Bruxelles. Travaillant avec un noyau fixe de cinq musiciens, le groupe s'est forgé un son d'ensemble très reconnaissable, caractérisé par un mélange inhabituel d'instruments à vents, à cordes et à clavier. Dans son répertoire, Het Collectief remonte aux sources du modernisme, c'est-à-dire à la Seconde École de Vienne. Partant de cette base solide, Het Collectief explore les œuvres significatives du 20^e siècle, sans fuir les courants expérimentaux tout récents. En outre, le groupe fait fureur avec ses crossovers de musique contemporaine et traditionnelle et avec ses adaptations de musique ancienne.

L'affinité du groupe avec ce répertoire s'est vue confirmer dans la presse musicale par toute une série de critiques internationales élogieuses, suite à la sortie de ses disques d'œuvres de Schoenberg (*Fuga Libera*, *Pierrot lunaire* op. 21 et la *Symphonie de chambre* op. 9), de Bach (*Fuga Libera*, *'Ein musikalisches Opfer'* revisited), de Messiaen et de Kee Yong Chong (*Fuga Libera*, *Quatuor pour la fin du Temps*), de Bart Vanhecke (*Fuga Libera*, *Close my willing eyes*) et *12x12, a musical zodiac* (Et'Cetera).

Het Collectief se produit très régulièrement en Belgique et s'est fait acclamer lors de productions aux Pays-Bas, en Suisse, en Allemagne, en Pologne, en France, en Espagne, en Autriche, à Malte, en Islande, à Chypre, en Amérique du Sud (Brésil, Pérou) et en Asie (Hong Kong, Singapour, Malaisie).

Fin 2011, Het Collectief a été élu « musicien de l'année » par la radio classique flamande KLARA.

www.hetcollectief.be

LIESBETH DEVOS, SOPRANO

Après ses études au Conservatoire d'Anvers et à la Chapelle musicale Reine Élisabeth, Liesbeth Devos fait ses débuts à La Monnaie dans le rôle de Despina (*Così fan Tutte*). Elle chante ensuite le rôle d'Ilse lors de la première mondiale de *Frühlings Erwachen* de Benoît Mernier ainsi que le rôle de Papagena (*Die Zauberflöte*). Après une tournée en Asie avec l'Academy of Ancient Music et la *Nelson-Messe* de Joseph Haydn, elle tient le rôle de Barbarina (*Le nozze di Figaro*) à Aix-en-Provence (2007) et un an plus tard à l'Opéra de Flandre. Elle y interprète également Lucia (*The Rape of Lucretia*), First Niece (*Peter Grimes*), et rencontre un grand succès dans le rôle principal d'Helena lors de la création mondiale de *The Rage of Life* d'Elena Kats-Chernin. En 2010, elle fait ses débuts à l'Opéra de Wallonie dans le rôle de Xunchia (*L'inimico delle donne*) sous la direction de Rinaldo Alessandrini. Avec lui, elle donne un an plus tard des concerts à Boston, où son interprétation du *Stabat Mater* et du *Salve Regina* de G. B. Pergolesi – avec la Handel and Haydn Society – est reçue avec enthousiasme par la critique. En 2011, elle chante avec succès le rôle de Melpomène dans *Atys* de Jean-Baptiste Lully à Versailles et à New York, sous la direction de William Christie (Les Arts Florissants).

Liesbeth Devos est très demandée en récital et son répertoire avec orchestre est vaste. Depuis 2004, elle donne des concerts de lieds dans l'Europe entière avec son pianiste attitré Lucas Blondeel. Le duo est l'un des 13 finalistes du Concours international de chant de Wigmore Hall (Londres) en 2011, finaliste du concours de chant du Bayerische Rundfunk (Bayreuth) et remporte le premier prix du concours *Kurt Leimer* (Zürich). En 2012, il est le seul duo de lied invité au festival de Ravinia (Chicago).

Liesbeth Devos bénéficie du soutien du Piet Stautkring, de Belgacom, de Spes, d'Inspiratum, de Robus, de l'Oranjebeurs, de Nany Philippart et du prix Pelemans. Elle leur en est très reconnaissante. www.liesbethdevos.com

VYKINTAS BALTAKAS, CHEF D'ORCHESTRE

Compositeur et chef d'orchestre, Vyintas Baltakas, qui vit en Belgique, a étudié la composition auprès de Vytautas Barkauskas et la direction auprès de Lionginas Abarius à l'Académie lituanienne de musique et de théâtre. Il a ensuite étudié la composition auprès de Wolfgang Rihm et la direction auprès d'Andreas Weiss à la Hochschule für Musik de Karlsruhe. Entre 1994 et 1996, il a participé à l'Académie internationale de musique contemporaine de Darmstadt, où il a été récompensé pour son œuvre *Pasaka* (« conte ») pour piano solo. De 1994 à 1997, il a poursuivi ses études auprès du compositeur et chef d'orchestre Peter Eötvös, à la fois au conservatoire de Karlsruhe et à l'Institut international du compositeur hongrois. Il s'est encore formé auprès d'Emmanuel Nunes au Conservatoire de Paris. De 1999 à 2000, il a travaillé pour l'IRCAM à Paris.

Comme chef d'orchestre, il a travaillé entre autres avec l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise, l'Orchestre radio-symphonique de Berlin, l'Orchestre symphonique de la WDR à Cologne, l'Orchestre symphonique allemand de Berlin, l'Ensemble Modern et le Klangforum Wien. En 2003, il a été chef associé pour la première de l'œuvre *Hoch-Zeiten* pour orchestre et chœur de Karlheinz Stockhausen à la Société philharmonique de Cologne, avec l'Orchestre symphonique de la WDR.

Les œuvres de Vyintas Baltakas sont régulièrement jouées lors de festivals internationaux. Elles ont déjà remporté plusieurs prix, dont le prix international Claudio Abbado de composition (2003) et le très convoité prix Ernst von Siemens (2007). En 2008, il a été professeur de composition durant l'Académie d'été de Darmstadt.

www.baltakas.net

DE VORM VOORBIJ

Hoe krijgt een componist greep op de klank in zijn hoofd? Voor Bram Van Camp (1980) is de vraag nogal cruciaal. Kenmerkend voor zijn muziek is dat ze met ijzers en bouten in de vorm is vastgezet. Toch zijn het geen starre, in zichzelf gekeerde composities die hij schrijft, daarvan missen ze de intellectuele zwijgzaamheid. Zijn fascinerende oeuvre, dat zowel solo- als kamermuziek, ensemblewerken en orkestmuziek omvat, staat niet op gespannen voet met de luisteraar. Wat deze componist beoogt, is het uitzetten van coördinaten waarin muziek de kant op kan draaien die hij wil. Verenigd op deze cd zijn drie recente composities die uitvoerder en luisteraar overmeesteren door hun dramatiserende kracht. Want als Van Camp iets is naast componist, dan wel scenograaf van de verbeelding.

Bram, je bent opgeleid als violist. Heeft die studie je ook als componist gevormd?
Wellicht. Componeren lag bij mij altijd in het verlengde van spelen. Letterlijk. Als student studeerde ik viool tot 's avonds laat, daarna was ik tot een stuk in de nacht bezig met componeren. In mijn vroege werken speelt de viool een belangrijke rol, al was het maar omdat ik de vioolpartij meestal zelf speelde. Je ervaart dan aan den lijve wat je een uitvoerder aandoet. Zoiets heeft dan ook invloed op het schrijven voor andere musici.

Is *Improvisations* gecomponeerd vanuit het fysieke contact met je instrument?
Ik speel al vijf jaar geen viool meer, maar het instrument zit nog wel in mijn genen.

Tijdens het componeren heb ik mijn viool enkel ter hand genomen om wat technieken uit te proberen. *Improvisations* is volledig op voorhand uitgedacht: de onderliggende structuur is te complex om daar 'live' in te kunnen improviseren. Tijdens het componeren streef ik altijd naar een organisch klinkend, schijnbaar improvisatorisch geheel. Ik vind ook dat elke uitvoerder een compositie moet brengen alsof hij ze ter plekke improviseert. Maar er moet voor mij altijd een groter plan zijn dat de compositie bij elkaar houdt. Dat is een grote obsessie die maakt dat ik eerder componist dan improvisator ben geworden.

Leg die obsessie eens uit: hoe ga je te werk?

Enerzijds is er bij mij het streven naar structurele eenheid, die vooral harmonisch en vormelijk is. Anderzijds is er de wens om improvisatorische of organische muziek te maken. Die twee fases vullen elkaar aan, maar vechten ook met elkaar. Bij het precompositorische denken houd ik al rekening met datgene wat ik wil bereiken. Anders gezegd, structuur is voor mij alleen legitiem als daarmee het beoogde klinkend resultaat bereikt kan worden. In een tweede fase volgt dan het echte componeren. Vergelijk het met een architect van een middeleeuwse kathedraal. Hij maakt een structuur waardoor dat ding kan blijven staan, maar neemt er vrede mee dat ambachtslui het bouwwerk in een latere fase tot leven zullen brengen met allerlei fantasietjes. Ik probeer zowel architect als ambachtsman te zijn in het componeren. Bovendien, zoals Picasso al zei: als je exact weet wat je wil gaan doen, waarom zou je het dan nog doen?

Kom je tijdens het componeren soms terug op het grondplan?

Dat gebeurt, om verschillende redenen. Bij de bouw van de kathedraal van Antwerpen was het geld op een gegeven moment op, dus is er maar één toren voltooid. Er kan ook iets bijgebouwd worden, maar dan wel zonder dat het basisgebouw instort. Zo ga ik ook te werk: de structuur staat klaar, daarna komt de organische invulling,

die me soms verplicht om het originele plan aan te passen. *Improvisations* bijvoorbeeld is, ondanks de titel, vormelijk zeer secuur uitgetekend.

En hoe ziet die vorm eruit?

Aan de basis ligt een harmonisch strikt schema van 64 akkoorden. Die zijn ritmisch zo geordend dat ze elkaar steeds sneller opvolgen en uitbreiden in tessituur. Op de gulden snede ligt een hoogtepunt, waarna hetzelfde schema zich afwikkelt. De grote uitdaging zat in de vertaling van die idee naar één instrument.

Bij het beluisteren denk je meteen aan de solowerken van Bach of Ysaÿe.

Dat is begrijpelijk. Die muziek heb ik vroeger dikwijls gespeeld, maar is niet bewust in mijn compositie betrokken. Uiteraard is het een ‘violistisch’ stuk, met veel tremolo’s en gebroken akkoorden. De grilletjes, slingertjes, arpeggio’s en ornamenten verklaren de titel: het zijn ‘improvisaties’ op een akkoordenschema, vergelijkbaar met een chaconne. En zoiets is, zeker in de context van een vioolsolo, onlosmakelijk verbonden met Bach.

Het andere instrumentale stuk op deze cd heet *Muziek*: een titel die meteen doet denken aan Bartók.

Bartók was, samen met Stravinski, mijn eerste liefde. Dankzij hem heb ik mijn eerste atonale muziek geschreven. ‘Muziek’ is volgens mij sowieso de beste titel die een compositie kan krijgen. Net door die objectiviteit wordt geen inhoud gesuggereerd. Muziek dient in de eerste plaats om te klinken, daarna pas om over te spreken. De bezetting slaat op Bartóks *Contrasten*, dat bij de première van *Muziek* eveneens op het programma stond. Ik vond het interessant om een commentaar te leveren op dat werk. In mijn stuk wordt het trio behandeld als één instrument. Precies het tegenovergestelde van Bartóks bedoeling: hij wilde de instrumenten juist laten botsen.

Hoe heb je dat aangepakt?

Het trio bestaat uit drie aaneengesloten delen in de opeenvolging traag–snel–traag. Het werk begint en eindigt met een motief dat bestaat uit slechts 1 tot 3 tonen en dat doorheen de muziek terugkeert. Het middendeel is zo goed als eenstemmig: de muziek vliegt doorheen de ruimte, verdeeld over de drie partners, die zich gedragen als één instrument. De ‘trioklank’ wordt verkregen door combinaties van diverse instrumentale, virtuoze technieken. Zo speelt de klarinet vaak ‘multiphonics’, meerklanken waarvan de boventonen verrijkt worden door flageoletten en *sul ponticello*-geluiden op viool. De klarinet neemt ook de uitstervende tonen van de piano over, terwijl de typische staccatoklank van dat instrument aangevuld wordt met virtuoze vioolpizzicato’s.

***De Feesten van Angst en Pijn* is dan weer heel extravert. Bovendien is het een werk met tekst. Hoe past zo iets in je werkwijze?**

Paul van Ostaijens poëzie is van nature muzikaal: als je zijn werk in het origineel handschrift leest, hóór je gewoon muziek. Wat me altijd al aansprak, was de combinatie van onbevangen spontaniteit en schijnbare absurditeit, zaken die lijnrecht ingaan tegen structureel denken. Van Ostaijen heeft me tot dingen bewogen die ik nooit vanuit mezelf gedaan zou hebben. Ook toen ik de overkoepelende structuur van *Feesten* uitdacht, wilde ik de spontaniteit van die eerste indruk bewaren. Omdat ik uiteindelijk toch een vormelijk coherente compositie wilde, volstond het niet om de gekozen gedichten achter elkaar te plaatsen. En dus is *Feesten* een doorgecomponeerde liedcyclus geworden, gebaseerd op vier gedichten uit de bundel, die worden samengehouden door het woordje ‘vod’. Het werk vangt aan met een ouverture waarin ‘vod’ wordt geroepen als een soort signaal: ‘dit is onzin!’ Meteen daarna wordt het bloedserieus. Het woord komt terug als een soort ritornello. Na de sopraansolo bijvoorbeeld roept het ensemble ‘vod’. Ze roepen haar terug tot de orde, waarna de ernst terugkeert. Dit is de enige tekstwijziging die ik heb toegevoegd.

Voor de rest volgt de muziek nauwgezet de tekst zonder woordherhalingen.

Hoe heb je de tekst zelf op muziek gezet? Ben je uitgegaan van visuele of linguïstische kenmerken?

Van Ostaijens handschrift is op zich al een soort partituur. Vers per vers ben ik uitgegaan van de typografie. Gaat de tekst omhoog, dan zal de melodie bijvoorbeeld klimmen. Ook de grootte van de letters is belangrijk, al is daar natuurlijk geen regel voor. Grote woorden kunnen geroepen worden, maar even goed gefluisterd, want dat bezit evenveel kracht. We weten via Van Ostaijens vriendin dat hij zijn poëzie zingend voordroeg. Mijn uitgangspunt was om deze gezongen voordracht muzikaal uit te werken. Opvallend waren voor mij de tekstuele ritmes. Tekstritme wordt in poëzieverhandelingen vaak gereduceerd tot elementaire bouwstenen als jambe en trochee. Zulke analyses gaan voorbij aan de meer complexe, samengestelde ritmes die in een tekst schuilen. Die kom je op het spoor als je heel precies het gesproken woord volgt en noteert. ‘Appels barsten zaad valt droog’ bijvoorbeeld is ritmisch identiek aan ‘Nieuwe klokken blinkend dorp’. Semantisch heeft dat niets met elkaar te maken, maar ritmisch wel. Zulke ritmes zorgen voor een vormversterkende factor. Mijn partituur hangt aan elkaar met een vijftiental van zulke ‘leidmotieven’.

In welke mate is wat je hoort betrokken op de inhoud van de tekst?

Greg Houwer, een goede vriend van mij, heeft net een boek geschreven over persoonsidentiteit: *Ik, mezelf en wij*. Hij leerde me dat onze persoonlijkheid steeds gespleten is. We zijn zowel een spontane ik, als een ik die zichzelf observeert. Precies dat ‘zelfbewustzijn’ zie je ook in *Feesten*. Tot in van Ostaijens schriftuur speelt die dualiteit een rol. Liever dan iets te doorstrepen, spreekt hij zichzelf al in het volgende woord tegen. De zelfrelativering van de ik-persoon in de bundel resulteert in een personage dat volslagen krankzinnig is. In mijn partituur vertaalt zich dat naar verschillende stemtechnieken. Enerzijds is er de ritmische spreektaalnotatie,

zonder toonhoogte, anderzijds zijn er gezongen vocale lijnen.

In hoeverre is een semantisch begrip van de tekst dan nog nodig bij het beluisteren?

Van Ostaijen maakt iedereen een beetje dichter, omdat iedereen een interpretatie in zijn woorden kan leggen. Zijn poëzie kan je op veel manieren interpreteren, maar voor mij is de echte betekenis van deze tekst een muzikale. Je hoeft zijn poëzie niet te verklaren om ervan te kunnen houden: zijn tekst overleeft ook als klank. Van Ostaijen overstijgt hiermee zijn eigen medium. Hij koppelt poëzie los van betekenis en gaat op in muziek, die in staat is om op zichzelf te overleven zonder externe betekenis. Muziek drukt immers in de eerste plaats zichzelf uit.

Tom Janssens

Bram Van Camp (Antwerpen °1980) behaalde het meesterdiploma viool, kamermusiek, compositie, muziekanalyse, contrapunt en fuga aan het Koninklijk Vlaams Conservatorium van Antwerpen (2003) (compositieklas van Wim Henderickx (1998-2005)) en aan het Conservatorium van Amsterdam (klas van Theo Loevendie (2003-2005)). Zijn oeuvre bevat zowel solo- als kamermusiek, ensemblewerken, orkestmuziek (waaronder een symfonie 'Tetrahedron'), een vioolconcerto en een liedcyclus (De Feesten van Angst en Pijn op teksten van Paul Van Ostaijen). Zijn werken werden meermaals bekroond: zo werden zijn Strijkkwartet (2004) en zijn Feesten van Angst en Pijn (2012) geselecteerd voor de catalogus van het ISCM (International Society for Contemporary Music). In 2007 werd hij bekroond met de Jeugd en Muziek Prijs voor Compositie, en in 2002 ontving hij de BAP (Belgische Artistieke Promotie) Prijs, uitgereikt door SABAM.

Hij schreef muziek in opdracht van verschillende organisaties (Festival van Vlaanderen, het TRANSIT festival voor nieuwe muziek, deSingel en Ars Musica), en zijn werken werden uitgevoerd door o.a. het Hermes Ensemble, I Solisti del Vento, de Royal Flemish Philharmonic (deFilharmonie), Het Collectief, Wibert Aerts en Piet Van Bockstal. Zijn muziek was te horen in binnen- en buitenland.



© helena.be

Liesbeth Devos

HET COLLECTIEF

Het Collectief is een kamermuziekensemble dat in 1998 in Brussel werd opgericht. Door consequent met een vaste kern van vijf muzikanten te werken bouwde de groep een intrigerende eigen sound op, gekenmerkt door een heterogene mix van blazers, strijkers en piano. In zijn repertoire keert Het Collectief terug naar de roots van het modernisme: de Tweede Weense School. Vanuit deze solide basis worden zowel de grote twintigste-eeuwse composities als de allernieuwste experimentele stromingen verkend. Daarenboven maakt de groep furore met spraakmakende cross-overs tussen het hedendaagse en het traditionele repertoire en met adaptaties van historische muziek.

De affiniteit met het genoemde repertoire wordt ook bevestigd door de lovende internationale perskritieken die Het Collectief heeft mogen ontvangen telkens wanneer er een nieuwe cd op de markt werd gebracht met werk van Schönberg (FUG 504, *Pierrot lunaire* op.21 & *Kammersymphonie* op.9), Bach (FUG 601, *Ein musikalisches Opfer* 'revisited'), Messiaen et Chong (FUG 540, *Quatuor pour la fin du Temps*), Vanhecke (FUG 706 *Close My Willing Eyes*) en 12x12, *A Musical Zodiac* (KLARA cd - Et'cetera Records).

Naast de vele concerten in België brengt Het Collectief ook regelmatig producties in het buitenland. Zo was de groep te gast in o.m. Nederland, Zwitserland, Duitsland, Polen, Frankrijk, Spanje, Oostenrijk, Malta, IJsland, Cyprus, Zuid-Amerika (Brazilië, Chili, Argentinië) en in Azië (Hong Kong, Singapore, Maleisië).

Het Collectief werd eind 2011 bekroond met de KLARA prijs 'Musicus van het Jaar'.

www.hetcollectief.be

LIESBETH DEVOS, SOPRAAN

Na haar studies aan het Conservatorium van Antwerpen en aan de Muziekkapel Koningin Elisabeth, debuteerde Liesbeth Devos in de Munt als Despina (*Così fan tutte*). Vervolgens vertolkte ze er Ilse in de wereldpremière van *Frühlings Erwachen* van Benoît Mernier, alsook de rol van Papagena (*Die Zauberflöte*). Na haar tournee – samen met The Academy of Ancient Music – door Azië met de *Nelson-Messe* van Joseph Haydn, zong ze zowel in Aix-en-Provence (2007) (productie gemaakt voor het festival) alsook een jaar later in de Vlaamse Opera de rol van Barbarina (*Le nozze di Figaro*). In de Vlaamse Opera keerde ze terug in de rol van Lucia (*The Rape of Lucretia*), First Niece (*Peter Grimes*), en oogstte ze opmerkelijk succes met de hoofdrol Helena in de wereldcreatie van *The Rage of Life* van Elena Kats-Chernin. In 2010 maakte Liesbeth Devos haar debuut in de Opéra de Wallonie als Xunchia (*L'inimico delle donne*) onder leiding van Rinaldo Alessandrini. Onder zijn leiding zong ze een jaar later concerten in Boston waar haar interpretatie van het *Stabat Mater* en het *Salve Regina* van G. B. Pergolesi – samen met de Handel and Haydn Society – enthousiast onthaald werd door de pers. In 2011 zong ze in Versailles en New York met Les Arts Florissants en onder leiding van William Christie met succes de rol van Melpomène in *Atys* van Jean-Baptiste Lully.

Liesbeth Devos is een veelgevraagde concertzangeres en zong reeds een uitgebreid repertoire met talrijke orkesten. Sinds 2004 zingt ze als liedzangeres in heel Europa met haar vaste pianist Lucas Blondeel. Het duo was een van de laatste 13 kandidaten van de Wigmore Hall Song Competition 2011 (London), finalist van de Bayrische Rundfunk Liedwettbewerb (Bayreuth), en won de eerste prijs op het Kurt-Leimer Wettbewerb (Zürich). In 2012 werden ze als enig Europees liedduo uitgenodigd op het Ravinia Festival (Chicago).

Liesbeth Devos is zeer dankbaar voor de beurzen die ze ontving van de Piet-Stautkring, Belgacom, Spes, Inspiratum, Robus, Oranjebeurs, Nany Philippart en de Pelemans Prijs. www.liesbethdevos.com

VYKINTAS BALTAKAS, DIRIGENT

De in België wonende componist en dirigent Vykintas Baltakas studeerde compositie bij Vytautas Barkauskas en directie bij Lionginas Abarius aan de Litouwse Academie voor Muziek en Theater. Nadien studeerde hij aan de Hochschule für Musik in Karlsruhe bij Wolfgang Rihm (compositie) en Andreas Weiss (directie). Van 1994 tot 1996 nam hij deel aan de Internationale Cursus voor Nieuwe Muziek in Darmstadt, waar hij in 1996 bekroond werd voor zijn werk *Pasaka* (Sprookje) voor piano solo. Van 1994 tot 1997 zette hij zijn studies verder bij componist en dirigent Peter Eötvös, zowel aan het Conservatorium van Karlsruhe als aan het Internationaal Instituut van de Hongaarse componist zelf. Aan het Conservatorium van Parijs studeerde hij bij Emmanuel Nunes. Van 1999 tot 2000 was hij werkzaam aan het IRCAM in Parijs.

Als dirigent werkte hij samen met het Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, het Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, het WDR-Sinfonieorchester Köln, het Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Ensemble Modern, het Klangforum Wien... In 2003 was hij co-dirigent tijdens de première van Karlheinz Stockhausens werk voor orkest en koor *Hoch-Zeiten* in de Filharmonische Vereniging van Keulen met het WDR-Sinfonieorchester Köln.

Vykintas Baltakas' composities worden regelmatig uitgevoerd op internationale festivals. Als componist ontving hij reeds verschillende prijzen waaronder de Internationale Prijs Claudio Abbado voor Compositie (2003), en de felbegeerde Ernst von Siemens Prijs (2007). In 2008 was hij professor compositie tijdens de zomerschool in Darmstadt. www.baltakas.net

deSingel

Internationale Kunstcampus

deSingel, a site of grandeur and adventure

deSingel is an impressive architectural project on the outskirts of Antwerp, designed by Léon Stynen (1899-1990) and Stéphane Beel (b.1955) with love and respect for the arts. Thanks to their brilliant architecture, scale and experiment encounter one another here in music, theatre, dance and architecture, in performances, concerts and exhibitions, in art education and research. deSingel is a place for the contemporary, critical and cross-border canon and a breeding ground for artistic creation, new trends and insights.

deSingel, un site de grandeur et d'aventure

deSingel est une réalisation architecturale impressionnante aux confins d'Anvers, conçue avec amour et respect de l'art par Léon Stynen (1899-1990) et Stéphane Beel (°1955). Grâce à leur

architecture géniale, grandeur et expérimentations peuvent s'y exprimer à travers la musique, le théâtre, la danse et l'architecture, via des représentations, des concerts et des expositions, dans l'enseignement et les études artistiques. deSingel est à la fois un lieu pour les canons contemporains, critiques et transfrontaliers, ainsi qu'un bouillon de culture pour la création artistique et les nouvelles tendances et visions.

deSingel, site van grandeur en avontuur

deSingel is een indrukwekkende architecturale realisatie aan de rand van Antwerpen, met liefde en respect voor de kunsten ontworpen door Léon Stynen (1899-1990) en Stéphane Beel (°1955). Dankzij hun geniale architectuur kunnen grootschaligheid en experiment elkaar hier vinden in muziek, theater, dans en architectuur, in voorstellingen, concerten en tentoonstellingen, in kunstonderwijs en -onderzoek. deSingel is tegelijk een plek voor de hedendaagse, kritische en grensoverschrijdende canon én een broedplaats voor artistieke creatie, nieuwe tendensen en inzichten.

outhere

MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com



ZIG-ZAG TERRITOIRES

Vers 3

Verzen Vallen

Vuister op

Venstervlak

knak-knak

en nog

rits rinkelen

flits uit flette flakkeren

hoog

hennikend

ROOD

Zo zo

vliegt vlucht van vlam hoog

en nog laag

voor de

VLAM

This is an

outhere

Production

Outhere is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar and Zig-Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

The labels of the Outhere Group:



Full catalogue
available here

At the cutting edge
of contemporary
and medieval music



RICERCAR

Full catalogue
available here

30 years of discovery
of ancient and baroque
repertoires with star performers



Gems, simply gems



FUGA LIBERA

Full catalogue
available here

From Bach to the future...



Full catalogue
available here

The most acclaimed
and elegant Baroque label



R E C O R D S

Full catalogue
available here

A new look at modern jazz



Full catalogue
available here

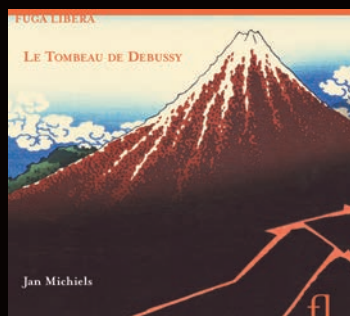
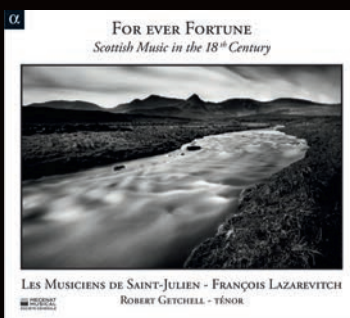
Philippe Herreweghe's
own label



Full catalogue
available here

Discovering
new French talents

Here are some recent releases...



[Click here for more info](#)

outhere

-IDOL-

INDEPENDENT DISTRIBUTION ON LINE