

TARANTINO ÉTUDES OERKNAL

8 september 2018 - 17:00

Tarantino Études (2012, 22'00)

Componist **Nicole Lizée** (CAN 1973)

LAL (First Draft) (2015, 9'00)

Componist **Matthias Krüger** (DEU 1987) Genomineerd Gaudeamus Award 2018

All Hallow's Eve (2012, 14'00)

Componist **John Zorn** (USA 1953)

Wie ein Stück Fett (Redux) (2016, 17'00)

Componist **Matthias Krüger** (DEU 1987) Genomineerd Gaudeamus Award 2018

Oerknal

Gregory Charette, artistiek directeur
Marie Heeschen, stem (*Wie ein Stück Fett (Redux)*)
Susanne Peters, fluit/melodica
Daniel Boeke, klarinet/melodica
Daniel Walden, piano
Christian Smith, percussie/melodica
Jellantsje de Vries, viool/melodica
Lidwine Dam, altviool
Charles Watt, cello/Turkse doedelzak /melodica

Gaudeamus Agenda

11 oktober 2018 | TivoliVredenburg | **Club Fluxus: Jesse Passenier & the Fluid Orchestra**
1 november 2018 | TivoliVredenburg | **Club Fluxus: Diamanda Dramm - Violin Spaces**
8, 9, 10 en 11 november 2018 | diverse locaties | **Gaudeamus @Le Guess Who?**
22 november 2018 | Kunstruimte KuuB | **KuuB Concert: Martin van Hees - gitaar solo**
29 november 2018 | Orgelpark Amsterdam | **Gaudeamus & Unsounds - vinyl presentaties**
6 december 2018 | TivoliVredenburg | **Club Fluxus: Kluster5 - Dutch Focus**

Tarantino Études

In haar doorlopende serie *The Criterion Collection* speelt de Canadese componist Nicole Lizée een spel met overbekende filmfragmenten. Dat doet ze in *Hitchcock Études*, *Lynch Études*, *Kubrick Études* en *Tarantino Études*. Het zijn stuk voor stuk regisseurs die haar esthetiek hebben beïnvloed. Voor iedere nieuwe reeks etudes duikt ze diep in het filmmateriaal, analyseert karakters, de technieken en het gebruik van soundtracks. Ze zoekt per regisseur naar stijlkenmerken en iconische momenten uit de films die ze als beginpunt neemt. Die plaatst ze tegenover de muzikant: "De levende uitvoerder interacteert met het verloren, vergeten of zelfs dode icoon. Tegelijkertijd blaast hij nieuw leven en emotie in de karakters, terwijl de originele context en het plot worden omgebogen en gehackt."

In *Tarantino Études* staat het werk van Quentin Tarantino centraal en dan specifiek de films *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction* en *Kill Bill 1* en *2*. Lizée legt uit: "In Tarantino's werk is het geluid en de muziek altijd heel doordacht. Net als in mijn eerdere etudes strekt het materiaal zich uit voorbij de soundtrack in de foley en andere audio artefacten van de film." Ze richt zich niet zozeer op de al aanwezige muziek maar dus ook op andere geluiden zoals voetstappen, auto's of bijvoorbeeld geweschoten. "Buiten de soundtrack," schrijft Lizée, "zijn vooral Tarantino's filmtechniek en narratief erg muzikaal—hoe er met tijd gespeeld wordt, de manier van lopen en de non-lineaire vertelstructuur zijn minutieus georkestreerd." Ook zijn terugkerende thema's spreken haar aan: "antagonisme, wraak, geweld, goddelijke interventies, dansscènes, popcultuuriconografie, liefde voor het analoge en nostalgie. Dit alles resonert met mijn eigen esthetiek en biedt een schatkist aan materiaal om mee te werken."

In her ongoing series The Criterion Collection, Canadian composer Nicole Lizée plays a game with very familiar film fragments. She does so in Hitchcock Études, Lynch Études, Kubrick Études and Tarantino Études. These are all directors who have influenced her aesthetic. For each new series she digs deep into the film material, analysing characters, techniques and the use of soundtracks. For

each director she searches for stylistic characteristics and iconic moments from the films she has chosen as her starting point. She juxtaposes these with the musician: "The living performer interacts with the lost, forgotten or even dead icon, simultaneously breathing new life and emotion into the characters while bending and hacking the original context and storyline."

Central to Tarantino Études is the work of Quentin Tarantino, and in particular the films Reservoir Dogs, Pulp Fiction and Kill Bill 1 and 2. Lizée explains: "In Tarantino's work the sound and music in his films are always very considered and, as with my previous études, the material extends beyond the soundtrack and into the foley sounds and other audio artifacts present in the film." She focuses not only on the music already present, but also on other sounds such as footsteps, cars and rifle shots. "Soundtrack choices aside, it is Tarantino's film techniques and storytelling that are particularly musical - the playing with time, pacing style, and non-linear narrative are meticulously orchestrated." His recurring themes also appeal to her: "Antagonism, vengeance, violence, divine interventions, dance scenes, pop culture iconography, love of analog, and nostalgia. This all resonates with my aesthetic and presents a treasure trove with which to work."

LAL (First Draft)

Volgens Matthias Krüger "zit er een soort sensualiteit in muziek. Het is een vermoeden. Eigenlijk is het een heel helder gevoel maar je kan er net niet je vinger op leggen. Van goede muziek krijg je kippenvel, alsof het je aanraakt, een kleine streling. Op een bepaalde manier is het een liefdesdaad."

Voor Krüger is muziek iets relationeels, iets dat zich tussen mensen afspeelt. Dat menselijke element wil hij benadrukken. In *LAL (First Draft)* schrijft hij expliciet voor dat de accordeonist en de Turkse doedelzakspeler geen professionele muzikanten moeten zijn. Het is voor hem een manier om de mens achter de muzikant te tonen: "Virtuositeit om de virtuositeit heeft geen enkele zin. Een getrainde muzikant die moeilijke toonladders perfect uitvoert is een soort machine. Als iemand iets niet helemaal onder controle heeft ontstaat er drama op het podium. Hij of zij worstelt, alsof ze natuurkrachten proberen te temmen. Daar zit een soort ontdekking in en een speelsheid. Daardoor verschijnt de mens."

LAL (first draft) is behoorlijk beïnvloed door Krügers residentie in Turkije. Hij vertelt: "In het Turks betekent 'lal' robijn of edelsteen. Het is ook een referentie naar een van de bekendste straten in Istanbul: İstiklal Caddesi, dat betekent zoiets als onafhankelijkheidsstraat." Naast een fluit, klarinet, accordeon, viool en een handvol slagwerk schrijft Krüger ook een tulum (Turkse doedelzak) en een bendir en een darbuka (Turkse slagwerkinstrumenten) voor. Het gaat hem niet zozeer om het exotische karakter van deze instrumenten maar het verwijst eerder naar de praktijk van de straatmuzikanten in Istanbul: "Ik wilde een soort speelsheid uitdrukken, de straatmuzikanten wisselen ongelofelijk makkelijk tussen instrumenten of beginnen opeens te zingen." Het is die losheid van musiceren waar Krüger naar zoekt in zijn muziek.

According to Matthias Krüger “there’s a kind of sensuality in music. You have a hunch that it’s there. It’s actually a pretty clear feeling, but you’re not able to put your finger on it. Good music gives you goose bumps, as if it touches you, a little caress. In a way it is an act of love.”

For Krüger music has a relational quality; it’s something that takes place between people. It’s this human element that he wants to emphasize. In LAL (First Draft) he explicitly states that the accordionist and Turkish bagpipe player needn’t be professionally trained in their instruments. For him it is a way to show the human being behind the musician: “There’s no point in virtuosity for virtuosity’s sake. A highly trained musician playing very difficult scales perfectly is more like a machine. If someone isn’t in control of everything, there’s real drama on stage. He or she is struggling, as if in an attempt to tame the forces of nature. There are aspects of both discovery and playfulness that make the human being reappear on stage.”

LAL (First Draft) was significantly influenced by his residency in Turkey. He explains: “In Turkish ‘lal’ means ‘ruby’ or ‘jewel’. It is also a reference to one of the best-known streets in Istanbul: İstiklal Caddesi, which means something like ‘Independence Street.’” To a line-up of flute, clarinet, accordion, violin and some percussion Krüger adds a tulum (Turkish bagpipes), a bendir and darbuka (Turkish percussion instruments). His choice of instruments is not so much due to their exotic character, but to the fact that they refer to the practice of street musicians in Istanbul: “I wanted to emulate a certain playfulness. The street musicians switch extremely easily between instruments or they suddenly start to sing.” It is this abandon that Krüger is aiming at in his own writing.

All Hallows' Eve

John Zorn staat bekend om zijn veelzijdigheid. Zijn discografie, ondertussen meer dan vierhonderd platen, reikt van stukken voor hedendaagse kamermuziekensembles en Joodse muziek tot freejazz, filmmuziek en solo-orgel improvisaties. Een plaat van zijn band Naked City schiet heen en weer van grindcore, vrije interpretaties van Claude Debussy of Ennio Morricone, naar surf, freejazz, cartoontunes en country. Ook zijn inspiratiebronnen zijn zeer divers: van Walt Whitmans dichtbundel *Leaves of Grass* tot William Burroughs' roman *Nova Express* en van hardgekookte detectives tot heidense rituelen.

Laatstgenoemde categorie vormt de inspiratie voor zijn strijktrio *All Hallows' Eve*, genoemd naar een van de belangrijkste van de heksensabbatten, feesten die een belangrijk moment in het jaar aanduiden, zoals de zonnewende. Dit stuk verwijst specifiek naar Sahmain, het begin van de winter, beter bekend als Halloween, en is een zusterstuk van Zorns strijktrio *Walpurgisnacht* (2004), het begin van de zomer. De drie delen van *All Hallows' Eve* zijn opgedeeld in de getijden uit de katholieke kerk: metten, lauden en vespers. Numerologisch is het stuk opgebouwd naar analogie van de strijktrio's van Arnold Schönberg (293 maten) en Anton Webern (twee delen van 65 en 193 maten). De som van de drie delen—metten is 193 maten, lauden 65 en vespers 35—maakt hetzelfde aantal maten als het Schönberg stuk. Dat levert een compositie op waarbij ieder deel steeds korter wordt, eindigend in een zeer snel hectisch deel vol met over elkaar heen tuimelende canons. De delen daarvoor zijn trager, meer gericht op veranderingen in de klankkleur van de strijkers, met af en toe een grillige beweging. Net als Schönberg en Webern maakt Zorn

gebruik van contrapuntische technieken. Daarmee weeft hij een dicht web van tegenover elkaar geplaatste lijnen. Zelf omschrijft hij *All Hallows' Eve* dan ook als "een satanisch contrapunt voor de heksensabbat."

John Zorn is well known for his versatility. His discography, now numbering over four hundred albums, ranges from pieces for contemporary chamber music ensemble to Jewish music, free jazz, film music and solo organ improvisations. One of his band Naked City's albums shoots back and forth between grindcore, free interpretations of Claude Debussy or Ennio Morricone, and surf, free jazz, cartoon tunes and country. His sources of inspiration are also very diverse: from Walt Whitman's poetry collection Leaves of Grass to William Burroughs' novel Nova Express, and from hard-boiled detective fiction to heathen rituals.

This last category forms the inspiration for his string trio All Hallows' Eve, named after one of the most important of the Witches' Sabbaths, rites which mark important moments in the year, such as the solstices. This piece relates specifically to Samhain, the beginning of the winter, better known as Halloween, and is a sister piece to Zorn's string trio Walpurgisnacht (2004), which marks the beginning of the summer. The three sections of All Hallows' Eve are divided over the Catholic Church's hours: Mattins, Lauds and Vespers. Numerologically the piece is constructed by analogy with the string trios of Arnold Schönberg (293 bars) and Anton Webern (two sections of 65 and 193 bars). The sum of the three sections, Mattins being 193 bars, Lauds 65 and Vespers 35, is equal to the total number of bars in the Schönberg piece. This results in a composition in which the sections become progressively shorter, ending with a very fast, hectic section full of canons tumbling over each other. The previous sections are slower and more focused on changes in the sound colour of the strings, with the occasional whimsical gesture. Like Schönberg and Webern, Zorn makes use of contrapuntal techniques, with which he weaves a dense web of lines placed opposite each other. His own description of All Hallows' Eve is "a satanic counterpoint for the Witches' Sabbath."

Wie ein Stück Fett (Redux)

De titel van *Wie ein Stück Fett (Redux)* komt uit het eerste hoofdstuk 'Slaap' van *De Golem*, een novelle van Gustav Meyrink uit 1914. De protagonist, ergens tussen waak- en slaaptoestand in, ziet een steen die er uitziet als een stuk vet en monsterachtige proporties aanneemt. "Ik kwam het boekje bij toeval tegen," vertelt Matthias Krüger, "mijn trein had vertraging, ik ging naar de boekwinkel en kocht *Der Golem*. De eerste hoofdstukken maakten een grote indruk op mij. Vooral de stomtheid van het woord Fett sprak mij aan, het is zo direct."

Tijdens het schrijven van *Wie ein Stück Fett (Redux)* (2016) zag Krüger een performance van de kunstenaar Tino Sehgal in het Martin-Gropius-Bau in Berlijn. Dat beïnvloedde zijn ideeën over menselijke relaties tijdens concerten: "Ik had zijn show gezien, *This Variation*. De performance begon in een volledig donker kamer, je zag geen hand voor ogen. Ik zag niks maar ik hoorde mensen dansen en zingen. Plotseling stormde twintig mensen de zaal uit naar het gigantische atrium. Daar kropen ze over de vloer, terug naar de donkere kamer, terwijl ze een minimalistisch patroon zongen. Ik zat op een trapje en ze

moesten langs mij om terug te komen. Een van hen kwam naar mij toe gekropen en ik wilde uit de weg gaan maar hij hield me tegen. Hij legde zijn hoofd op mijn knie en bleef dat simpele, net rare melodische patroon zingen. Dat duurde een minuut of twee. Na dit moment vol kalmte kroop hij terug de kamer in. Er zat een soort acceptatie in, van iets werkelijk en van onderlinge menselijkheid.”

Krügers behandeling van de stem in *Wie ein Stück Fett (Redux)* roept deze menselijkheid op in zijn muziek, een stem die zingt, spreekt, schreeuwt, jankt en prevelt. Het heeft iets weg van de steen als een stuk vet. Niet het letterlijke vet maar wel de droomachtige transformatie die de sopraan doormaakt. Ze moet zich in bochten wringen om bepaalde klanken te produceren. “Daar zit iets heel fysieks in,” vertelt Krüger, “het is een soort beproeving voor de zangeres om sommige geluiden te maken. Dat hoor je echt terug.”

The title of Wie ein Stück Fett (Redux) comes from the first chapter, entitled 'Sleep', of The Golem, a novella written by Meyrink in 1914. The protagonist, somewhere in between waking and sleeping, sees a stone which resembles a lump of fat and which assumes monstrous proportions. "I came across the book by chance," recounts Matthias Krüger. "My train was delayed, so I went to the bookshop and bought The Golem. The first few chapters made a huge impression on me. Above all the bluntness of the word 'fat' appealed to me – it's so direct."

Krüger recalls that, while he was composing Wie ein Stück Fett (Redux), he saw artist Tino Sehgal perform in the Martin-Gropius-Bau in Berlin. It made a profound impact on his conception of human relationships during a musical performance: "I saw his show This Variation. The performance started in a completely dark room - it was pitch black. I couldn't see anything, but I could hear people dancing and singing. At some point some twenty performers stormed out of the room into the huge atrium and started crawling over the floor back into the darkness of the room, singing a minimalist sound pattern. I was sitting on a little staircase and they had to get past me. At some point this guy came crawling up to me and I wanted to get out of his way, but he held me back. He put his head on my knee and kept singing this simple, yet weird melodic pattern. That lasted for two minutes or so. When this moment of stillness was over he crawled back into the room. There was a kind of acceptance involved, of reality and of mutual humanity."

Krüger's treatment of the voice in Wie ein Stück Fett (Redux) particularly evokes this sensuality in his music: a voice that sings, speaks, screams, cries and mutters. It somehow resembles the stone as a lump of fat. Not the literal fat but more the dreamlike transformation undergone by the soprano. She has to bend over backwards in order to produce certain sounds. "There's something very physical about it," Krüger says. "It is a kind of ordeal for the singer to make some of the sounds, and that is definitely audible."

Leesaanwijzing van Matthias Krüger. Lees de onderstaande tekst uit *Der Golem* als het stuk begint.

Reading guide from Matthias Krüger. Read the text below from Der Golem if the piece starts with.

„Zuweilen fahre ich empor aus dem Dämmer dieser halben Träume und sehe für einen Augenblick wiederum den Mondschein auf dem gebauschten Fußende meiner Decke liegen wie einen großen, hellen, flachen Stein, um blind von neuem hinter meinem schwindenden Bewusstsein herzutappen, ruhelos nach jenem Stein suchend, der mich quält, – der irgendwo verborgen im Schutte meiner Erinnerung liegen muss und aussieht wie ein Stück Fett.

Eine Regenröhre muss einst neben ihm auf der Erde gemündet haben, male ich mir aus – stumpfwinklig abgebogen, die Ränder von Rost zerfressen, – und trotzig will ich mir im Geiste ein solches Bild erzwingen, um meine aufgescheuchten Gedanken zu belügen und in Schlaf zu lullen.

Es gelingt mir nicht.

Immer wieder und immer wieder mit alberner Beharrlichkeit behauptet eine eigensinnige Stimme in meinem Innern – unermüdlich wie ein Fensterladen, den der Wind in regelmäßigen Zwischenräumen an die Mauer schlagen lässt: es sei das ganz anders, das sei gar nicht der Stein, der wie Fett aussehe.

Und es ist von der Stimme nicht loszukommen.

Wenn ich hundertmal einwende, alles das sei doch ganz nebensächlich, so schweigt sie wohl eine kleine Weile, wacht aber dann unvermerkt wieder auf und beginnt hartnäckig von neuem: gut, gut, schon recht, es ist aber doch nicht der Stein, der wie ein Stück Fett aussieht. –

Langsam beginnt sich meiner ein unerträgliches Gefühl von Hilflosigkeit zu bemächtigen.

Wie es weiter gekommen ist, weiß ich nicht. Habe ich freiwillig jeden Widerstand aufgegeben, oder haben sie mich überwältigt und geknebelt, meine Gedanken?

Ich weiß nur, mein Körper liegt schlafend im Bett, und meine Sinne sind losgetrennt und nicht mehr an ihn gebunden.–

Wer ist jetzt „ich“, will ich plötzlich fragen, da besinne ich mich, dass ich doch kein Organ mehr besitze, mit dem ich Fragen stellen könnte; dann fürchte ich, die dumme Stimme werde wieder aufwachen und von neuem das endlose Verhör über den Stein und das Fett beginnen.

Und so wende ich mich ab.“

(Gustav Meyrink – *Der Golem*)

Tekst: Jan Nieuwenhuis

Vertaling: Robert Coupe