

ICTUS ENSEMBLE . GEORGE-ELIE OCTORS
Lindberg . Hendrickx

DESINGEL WO 13 MEI 98
100 Jaar Conservatorium Antwerpen

ICTUS ENSEMBLE . GEORGE-ELIE OCTORS
Lindberg . Hendrickx

DESINGEL WO 13 MEI 98
100 Jaar Conservatorium Antwerpen

Ictus Ensemble . George-Elle Octors

Magnus Lindberg (*1958)

Ablauf 10'

Zona 17'

Related Rocks 18'

pauze

Wim Henderickx (*1962)

African Suite 9'

Magnus Lindberg

Corrente 14'

*ism. Concertvereniging Conservatorium Antwerpen
inleiding door Yves Knockaert . 19.15 uur . Foyer*

*begin concert 20.00 uur
pauze omstreeks 20.55 uur
einde concert omstreeks 21.45 uur*

*teksten programmaboekje Yves Knockaert
coördinatie programmaboekje deSingel
druk programmaboekje Tegendruk*



MAGNUS LINDBERG (*1958)

Het lijstje van figuren bij wie Magnus Lindberg in de leer ging is indrukwekkend: Vinko Globokar en Gérard Grisey in Parijs, Franco Donatoni in Siena en Brian Ferneyhough in Darmstadt. Rechtstreekse invloed is er ook van Luciano Berio, Pierre Boulez en Iannis Xenakis. Als je zijn muziek van de jaren '80 beluistert, dan hoor je geen Berio-erwantschap, die ligt enkel in de onderliggende structuur met permanente variatiewerking. Je merkt evenmin Globokar, omdat acties van de uitvoerders en sociologische bekommernissen bij Lindberg slechts zeer sporadisch aan de oppervlakte komen. Zijn grootste sociale inzet bestond in de jaren '80 uit zijn missionarisroeping: grote hedendaagse muziek bekend maken in Finland. Hij vormde een tijdlang een pianoduo dat gespecialiseerd was in werken van Bernd Alois Zimmermann en Pierre Boulez. Hij stond aan de wieg van de groep Korvat auki!, wat Oren open! betekent, die heel wat Stockhausen in Finse creatie bracht. Met die andere Finse componiste die net als hij in Parijs beland is, Kaija Saariaho en met de fameuze jonge dirigent Esa-Pekka Salonen, richtte hij verschillende ensembles voor nieuwe muziek op, waaronder het Toimii-ensemble (Toimii betekent acties). Vanaf 1981 heeft hij in Parijs bij de spectralist Grisey gestudeerd en het spectralisme is dan ook zeer belangrijk geworden voor zijn componeeresthetiek. Omdat hij barst van energie en dat ook laat horen, kan je een verwijzing naar Xenakis maken en omdat hij zo nauwkeurig is als Boulez in de detaillistische uitwerking van materiaal en partituur, kan je ook deze invloed niet ontkennen. Maar alle invloeden zijn verteerd en Lindberg is geen Finse epigoon of internationale eclecticus: je hoort de bronnen niet meer in zijn muziek, je

hoort Lindberg. Hij voelde zich goed in de vrije esthetiek van de jaren '80, vrij genoeg om zich van alle indrukwekkende voorbeelden los te maken.

Lindbergs energische muziek komt van nergens en gaat naar nergens, ze heeft geen echt begin of einde, ze is in voortdurende verandering, zoals zich wijzigende massa's, kokende kolkende lava, drang tot eruptie. En die erupties, mokerslagen, gebalde klankenergie en losbarstende klankstoten tekenen zijn composities uit. Je moet geen evolutie zoeken, je bent er middenin en de muziek neemt bezit van je. Hoogtepunten zijn er natuurlijk wel, maar niet als resultaat van een gewilde nagestreefde opbouw, ze zijn er gewoon, net als de zeldzame stille passages. Een vergelijking met een free jazz improvisatie dringt zich onwillekeurig op. De dreunende slagen in zijn orkestwerk *Kraft* vergeleek een Duits criticus ooit met de punkmuziek van de Berlijnse scène. Lindberg lachte het weg: *Kraft* heeft niets met punk te maken, maar het publiek heeft het geloofd, wat hij goed vindt. *"Ik was in die tijd wel in punkmuziek geïnteresseerd. Die muzikanten waren trouwens niet veel jonger dan ik. Maar ik geef toe dat ik er niets van begreep: slechts twee akkoorden en 140 decibel. Ik waande mij op een andere planeet."* Van de punk vind je in *Kraft* en *Ur* de primitieve stoten, die wrijven en botsen met de meest gesofistikeerde computergeanalyseerde klanksynthese. Lindberg houdt van botsingen en wrijvingen tussen klankbronnen, omdat die aards zijn en des levens en op dat cruciale moment slaan zijn klanksculpturen om in expressieve muziek. Zoals je midden het klankgebeuren bent, ben je ook midden de expressie: de ervaring van de luidheid van de barstende energie in de vermenging van

instrumenten met elektronische klankbronnen doet je als luisteraar de sensatie van punk of rock live ondergaan. Op een heel andere wijze zijn primitivisme en complexiteit aanwezig in *Action - situation - signification*, waarin Lindberg zich baseert op de ideeën van Elias Canetti, die hij in *Massa en macht* gelezen heeft. De titel van Canetti's meesterlijke boek is op zich al een subliem metafoor voor Lindbergs muziek.

Het Toimii-ensemble beschouwt Lindberg als zijn eigen laboratorium. De groep is het proefterrein van zijn compositorische ontwikkeling geweest in de jaren '80. In de grote instrumentale beheersing en virtuositeit van elk van de leden, met Lindberg zelf als pianist, kon hij de versmolten contradictie van zijn uiterst minutieus uitgeschreven klankexplosies botvieren. Deze dimensie werd vergroot door synthesizers en live electronics: als pianist voelt hij zich dermate met de akoestische instrumenten verbonden, dat hij het elektronische enkel als een aanvullende geluidsmogelijkheid beschouwt. Het is zelfs gemakkelijk vast te stellen dat Lindberg veel complexer, virtuozier en moeilijker schrijft als hij voor het Toimii-ensemble componeert dan het geval is voor een andere uitvoerdersgroep. *Zona* uit 1983 was het eerste werk voor de Toimii-leden. De cellist wordt gevisieerd als solist in een concerto dat niet de solist tegenover het orkest zet, maar weer het primitivisme tegenover de complexiteit (binnen zowel solist als groep). Dat wrijft en botst natuurlijk weer. Lindberg zoekt weerstand in zijn materiaal, even goed als in zijn uitvoerders. Daarom houdt hij ook van het klassieke orkest dat hij als overgeleverde gegevenheid in zijn huidig bestaan aanvaardt, en waar de weerstand

tegenover nieuwe muziek vaak niet ver te zoeken is. Ook *Kraft*, dat twee jaar na *Zona* af was, is voor de leden van Toimii, nu als concerto grosso, ze zijn alle solist en tutti-speler geworden: klarinet, cello, percussie, piano en synthesizer. Het primitivisme is uitvergroot doordat alle uitvoerders naast hun instrument ook slagwerk spelen, veelal objets trouvés; het complexe is verfijnd doordat Lindberg met computer zijn klankconstellaties heeft uitgewerkt. Subtiele texturen en een enorm gediversifieerd timbrescala zijn er de resultaten van. Vanaf 1986 wordt hij een regelmatige gast in het Parijse Ircam voor de uitwerking van zijn spectraalanalyses met computer. Daarnaast maakt hij ook gebruik van toonhoogteklassen, wat betekent dat de componist een globale benadering maakt van een tros of cluster samenklanken met een gemeenschappelijke eigenschap, die een klasse kunnen vormen. Een derde mogelijkheid is de procesmatige benadering van de samenklank: een selectie bewegende akkoorden of harmonische blokken worden gerelateerd aan elkaar doordat een netwerk van relaties tussen de blokken geschapen wordt.

Lindberg houdt van botsingen en wrijvingen. In de jaren 80 was hij een Fins componist die toenadering zocht met de Europese internationale muziek. Maar zoals gezegd, zijn voorbeelden en leermeesters heeft hij geabsorbeerd in een persoonlijke stijl, vanuit innerlijke wrijvingen en botsingen. In de jaren 90 duikt een onverwacht element op, een nieuwe botsing: hij spreekt nu van de onontkoombare traditie van zijn Finse origine. Hij bevestigt zijn eigen persoonlijkheid als hij zegt niets gemeenschappelijk te voelen met de generaties componisten die onmiddellijk

na de Tweede Wereldoorlog aan de slag gegaan zijn, noch met hun antitraditionalistische esthetiek, noch met hun seriële techniek (waarmee zijn eigen complexiteit niets te maken heeft). Lindberg ziet wel in dat die generatie het nodig had om te breken met een vastgeroeste muziektraditie, om van een nulpunt opnieuw te kunnen beginnen. Hijzelf voelt zich echter een door de Europese traditie gestempeld componist: *"Ik kan mij niet losmaken van de klassieke traditie. Ik heb die met de moedermelk ingezogen."* Nog sterker formuleert hij het: *"Ik geloof dat de traditie ergens binnen in onszelf leeft. Je kan er niet van wegkomen. Ik ben een Fins componist en wat ik schrijf is Finse muziek!"* En als je het in de kindertijd wil zoeken: Lindberg komt uit een niet-muzikale familie, zijn vader gaf hem een accordeon als hij zeven was. Daarop zullen Finse volksliedjes geklonken hebben. Pas laat, als hij elf was, ging hij piano leren. Natuurlijk is hij geen nieuwlichter van een nieuwsoortige Nationale School. De integratie van de traditie is echter voor hem een essentiële vereiste geworden om het verleden te continueren en om tot communicatie met zijn publiek te kunnen komen. Lindberg kan dan ook nu de strenge opleiding die hij in Finland van Paavo Heininen kreeg op een andere wijze appreciëren en hij wijst erop dat er geen enkel Fins componist is van zijn generatie die aan de invloed van Heininen ontkomen is. Het mooiste voorbeeld naast hem is natuurlijk Kaija Saariaho.

Onderhuids is Lindberg altijd Fins geweest en gebleven, geen nieuwe maar een oude botsing dus. Zijn officiële opus 1 is het *Quintetto dell'estate* uit 1979, voltooid tijdens de zomercursus bij Donatoni in Siena. Hij verwijst steeds weer

Sibelius' *Zevende Symfonie*, die voorspellingen van gebeurtenissen bevatten, die nu in de nieuwe muziek schering en inslag zijn. Ook de jongere Fransen zoals Tristan Murail noemen de traagheidsmomenten uit deze symfonie een kernpunt voor hedendaagse ontwikkelingen. De netwerken, de continuïteit en de voortdurende variatie in zijn werk, noemt Lindberg een Sibelius-invloed: *"Sibelius sprak van de idee van het bindend en leidinggevend element - ik spreek liever van de stukjes van een puzzel, van verschillend gevormde stukken van verschillende grootte, die tot een volledig beeld kunnen samengesteld worden."* Sibelius is ook de meester van de harmonische ambiguïteit, een inherent element in de netwerkharmonieën van Lindberg: *In Sibelius' Tapiola is de baslijn volledig uit fase ten opzichte van de rest van de harmonie. De bas glijdt eronder. Zo'n idee treft mij en wil ik ontwikkelen. Het is absurd te zeggen dat Sibelius harmonisch simpel is!"* Het Finse besef van Magnus Lindberg is tot nu toe nooit hoorbaar gemaakt. Het is geabsorbeerde meerwaarde, naast de internationale bronnen die hij eerder aanboorde. Is het dan de tijdgeest of echt het handreiken naar de traditie, dat zijn stukken vanaf het einde van de jaren '80 zachter en warmer doet klinken? *Kinetics*, *Marea* en *Joy* vormen een trilogie van rijke harmonische chaconne-varianties. *Coyote Blues* uit 1993 onderzoekt extreem eenvoudige mogelijkheden in de zin van common sense; geen punk meer maar blues. In het *Pianoconcerto* uit 1991 primeert het harmonisch fluïdum en kan je bijna voor het eerst van het element melodie in Lindbergs muziek spreken. Hij gniffelt als hij bekent dat hij voor het eerst van zijn leven een trage beweging heeft geschreven, zoals

het middendeel van een concerto traditioneel passend hoort te zijn. In *Arena* kon hij het heersende hedendaagse verbod op ornamentatie met de voeten treden en via het middel van de versiering zijn netwerken op harmonische en ritmische wijze tot grote verbonden complexen maken. Wie vreest dat Lindberg zijn primitieve oerkracht aan het verliezen is, weze ook gerust gesteld. Zijn meest recente ensemblestuk, *Engine* uit 1995-96 grijpt terug naar de brutaliteit van zijn vroege stukken.

MAGNUS LINDBERG

Ablauf

voor klarinet, basklarinet en twee percussionisten (1983/88)

Ablauf werd geschreven voor het eerste concert aan de Sibelius Academie, dat volledig aan het werk van Magnus Lindberg gewijd was. De klarinettist wa Kari Kriikku, lid van het Toimii-ensemble. Als uitvoeringsruimte werd de foyer van de concertzaal gekozen.

Als in een primitief ritueel begeleiden de twee slagwerkers de solist op diepe trommen. Het stuk verloopt in twee delen, waarbij de klarinettist in het tweede deel naar basklarinet overgaat. Slechts op één ogenblik lopen de partijen van de drie musici volkomen synchroon: in de overgang van de eerste naar de tweede beweging.

Met dank aan Adams Muziekfabriek (Thorn - Nederland) voor de vriendelijke ter beschikking stelling van de basdrums

Zona

voor cello solo, altfluit, basklarinet, percussie, harp, piano, viool en contrabas (1983/90)

De titel zona is ontleend aan de film *Stalker* van Tarkovski: de zones zijn plaatsen waar energie geconcentreerd wordt. De protagonisten in de film zoeken die plaatsen te ontdekken en te bereiken. In Lindbergs compositie zijn deze zones de fases, waarin solist en ensemble samenspelen. Hij vertaalt energie in een ritmische structuur: "Ik was geïnteresseerd in een continuüm van verschillende ritmes, in een

progressieve transitie van de ene toestand of pool naar de andere (interpolation). Ik berekende deze interpolaties mentaal en voelde al snel de behoefte aan een computerprogramma dat deze processen zeer flexibel kon benaderen. Voor het harmonisch aspect heb ik een soort uitgebreide chaconnetechiek uitgewerkt, waarin veel overlappende lagen van verschillende akkoordopeenvolgingen voortdurend nieuwe constellaties van toonhoogtestructuren produceren."

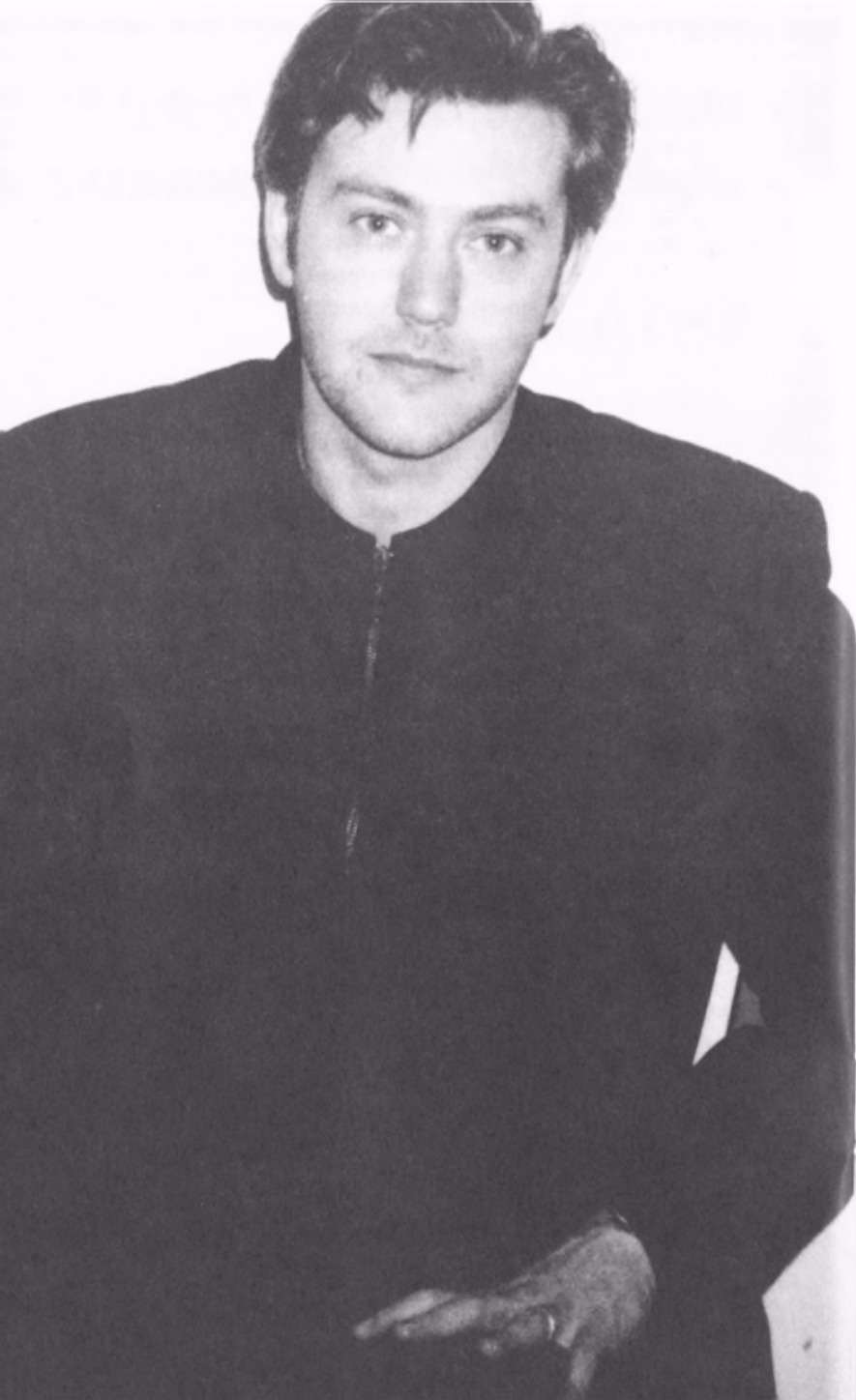
Zona bestaat uit drie in elkaar overlopende bewegingen. Ook bij deze creatie was de solist een lid van het Toimii-ensemble, de cellist Anssi Karttunen, met wie de componist de cellopartij uitwerkte.

Related Rocks

piano-percussie-kwartet voor Rosas (1997)

Voor de nieuwe avondvullende productie van het najaar 1997 onder de titel *Percussieavond*, bestelde Rosas bij Magnus Lindberg een *Piano-percussie-kwartet*. Zijn stuk werd gecombineerd met stukken van Thierry De Mey en van Steve Reich. In vergelijking met De Mey en Reich is het heel zeker zo dat de muziek van Lindberg niet onmiddellijk dansbaar kan genoemd worden omwille van de complexiteit van de ritmiek. Het gaat hier dus duidelijk om een confrontatie van muziek en dans.

Related Rocks werd gecomponeerd in opdracht van het IRCAM in samenwerking met *MUSICA* (Straatsburg)



WIM HENDERICKX (°1962)

De laatste jaren werkt Wim Henderickx een reeks *Raga's* uit. *Raga nr. 1* is voor percussie en twee piano's (1994), *nr. 2* (1994) is een orkestwerk en in *nr. 3* (1995) wordt een altvioolsolo aan het orkest toegevoegd. De Indische en oosterse inspiratie waren al eerder aanwezig in *Om*, het *Eerste Strijkkwartet* (1992), in *Dawn* (1992) voor mezosopraan, vrouwenkoor en ensemble op teksten van Kahlil Gibran en in *Maya* (sanskriet voor illusie, 1990) voor klarinetsolo. Henderickx is echter een westerling die zich bedient van oosterse inspiratie. Hij vertaalt oosterse beelden in westers gedachte muziek. De structuur van zijn werken is helder, eenvoudig en duidelijk, telkens afgeleid uit het groei-principe. Een klaar gesteld uitgangspunt wordt geleidelijk ontwikkeld, de versnelling in de ontwikkeling winnen alsmar vaart en culminerend in een duizelingwekkend moment, als definitief eindpunt of als voorlopig eindpunt, waarna een nieuwe evolutiefase wordt aangezet. Deze schrijfwijze is ook in vroegere werken van niet-oosterse inspiratie te vinden. In *Ronddolen* (1987) voor fagotsolo zegt de titel het zelf: een tooncentrum wordt verlaten om de wereld errond te verkennen, waarbij de steun van het vaste uitgangspunt na enige tijd kan wegvallen omdat het omliggende bekend gebied geworden is. *Maya* gaat uit van de logische ontwikkeling van een kiemcel, een vertrouwde werkwijze in de westerse hedendaagse muziek. In *Om* komt een andere variatie voor. *Om* als herhaalde vocale eentonige uiting brengt zelfinkeer, ledigt de ziel en voert tot extase, het is de typische gebedsformule van de Boeddhistische monniken. Bij Henderickx wordt een tooncentrum als om gekozen, maar onmiddellijk gecombineerd met vier andere tonen, die in

hun samengaan volgens de oosterse traditie een genezende kracht moeten hebben.

Vòòr 1990 is het westers uitgangspunt reeds in de richting van het oosten georiënteerd. Alleen is de gebruikte terminologie dan nog westers: de climaxen zijn systematisch *furioso-passages*, terwijl de voorbode van het oosten als *mysterioso* versluierd is, vaak gecombineerd met *lontano*. Ontegensprekelijk is de steeds aanwezige *lamento* in de vroege werken de klacht van het nog niet gevondene; de *lamento* is dan ook in de recente stukken verdwenen. Twee werken in het ontluiken van de oosterse gerichtheid springen in het oog: *Le Visioni di Paura* (1990, Angstvisioenen) voor orkest en *Mysterium* (1989) voor blazers. *Mysterium* is een synopsis van het bestaan in drie delen: *Creation, Earth, Eternity*. Het scheppingsverhaal verloopt in zeven korte fases; de aarde is voorgesteld als een oerdans, die op een chaotische vernietiging uitloopt. De eeuwigheid klinkt in hoge etherische tonen als ideaal eindpunt, waarbij een zen-idee uitleggend werkt: *"Tot daar reikt het oog niet, reikt de spraak niet, noch het denken. We weten niet, we begrijpen niet. Op het ogenblik dat je erover spreekt zit je er al naast"*. *Le Visioni di Paura* gaat uit van de triptiek *Inferno* van Hieronymus Bosch. Existentiële angst kan een andere verklaring zijn voor Henderickx' *furioso*, *lamento* en *lontano*. Maar de muziek beeldt die angst niet direct uit: de componist wil een poëtische voorstelling van de angst geven. Hierdoor schept hij een afstand tussen zijn inspiratie en zijn muziek. De toeschouwer mag niet verblind door de titel naar angst en Bosch gaan zoeken, de toeschouwer moet intuïtief de sfeer, die gecreëerd wordt, laten inwerken, spontaan onder invloed komen van

klank en klankopbouw. Dat bereikt Henderickx door zelf afstand te nemen van zijn inspiratiebron op het ogenblik dat hij zich aan het noteren zet. Noteren is voor hem de laatste fase van het componeren: het kan pas gebeuren als alle ideeën werkelijk volledig gerijpt en bezonken zijn, nadat de Inspiratiebron (letterlijk) zijn werk verricht heeft, het water van de bron gedronken is. Als Henderickx bijgevolg meditatie schrijft boven vele stukken, dan is dat niet het doel van de muziek, noch de omschrijving van de te interpreteren sfeer, maar het middel. Voor hem is muziek een middel om tot een westerse vorm van meditatie te komen, in de zin van stilstaan bij, nadenken over. Muziek is het middel en de weg, muziek is nooit de directe uitdrukking, uitbeelding of evocatie van de inspiratie of van de werktitel. Deze klanksfeer is geen oosterse pseudo-imitatie, maar een westerse invulling en uitwerking van een idee, waarvan de zoekende componist de formulering (uitwerking en verklanking) in de oosterse denkwereld gevonden heeft.

(Yves Knockaert in *Nieuwe Muziek in Vlaanderen*, Brugge, Kunstboek, 1998, i.s.m. Mark Delaere en Herman Sabbe)

Wim Henderickx

African Suite

voor viool en percussie (1992)

De *African Suite* toont aan dat de interesse van percussionist-componist Wim Henderickx verder gaat dan het oosterse element. De Afrikaanse ritmiek is een rechtstreekse bron, waarmee elke componist zich recent geconfronteerd heeft. Henderickx stelt zich voor een taak die onmogelijk lijkt: de lyrische en melodische viool combineren met de pulserende en agressieve percussie naar Afrikaans voorbeeld. De oplossing is een tussenweg: het ritme als leidraad wordt gedragen door het melodisch verloop, dat zich aan het ritme onderschikt. Het ritme wordt bovendien zelf melodie door trommen met een subtiel genuanceerde toonhoogte te gaan gebruiken en de aanslagwijzen te differentiëren. Het materiaal van de viool bestaat in hoofdzaak uit snel afwisselende ostinaten, die in een beperkt aantal herhalingen voortdurend gevarieerd worden.

De twee schijnbaar onafhankelijk van elkaar evoluerende partijen lijken te zijn, vertonen bijgevolg een aantal fundamentele eenheidselementen. De snelle pulsering of herhaalde kortste notenwaarde, die in beide partijen regelmatig opduikt, is hun chronometer. Het samengaan wordt verder gesuggereerd doordat momenten van synchronisatie of samenvallende accenten in de twee instrumenten nu en dan gevonden worden in de onregelmatigheid van het ritmische geweld.

African Suite is typisch voor de stijl van Henderickx: het is muziek die zeer direct op de luisteraar afkomt, zonder tijdverlies, zonder franje of overbodige charme en vooral ook zonder gezochte complexiteit. De ritmische complexiteit is van een pure menselijke geaardheid.

Magnus Lindberg

Corrente

voor fluit, hobo, klarinet, fagot, twee hoorns, trompet, trombone, piano, harp, percussie, twee vloten, altviool, cello en contrabas. (1991-92)

Lindberg ziet *Corrente* als het bereiken van een nieuw stijl-idioom, dat hij met zijn *Pianoconcerto* al poogde uit te werken. Het grote verschil is dat de articulatie van de muziek niet meer gebeurt op basis van muzikale gestes of korte op elkaar volgende, over elkaar schuivende en gelijktijdige flarden en dat hij afziet van de techniek van het uitgebreid chaconne-principe (zie *Zona*) met de voortdurend transformerende akkoordkettingen.

Het continuüm als componeer- en structuurprincipe doet zijn intrede. De harmonisatie is nu gebaseerd op verschillende klankaggregaten, die uit bepaalde toonladders afgeleid worden. Het coninuüm wordt op ritmisch gebied bereikt door basispatronen te ontwikkelen in een vermenging van repetitie en variatie, met een caleidoscopische veelzijdigheid. De titel *Corrente* wijst tegelijk naar dat vloeiende continuüm en naar de Italiaanse barokdans, de courante. Lindberg verwijst hiermee ook naar zijn ontleening aan de barok: hij kiest een korte harmonische sequens uit de *Funeral Music for Queen Mary* van Purcell en plaatst die in het midden van zijn compositie.

Van *Corrente* maakte Magnus Lindberg een versie voor klarinet, gitaar, vibrafoon, piano en cello onder de naam *Decorrente*. Hij maakte ook een orkestversie van langere duur, *Corrente II*.

Ictus Ensemble

Het Ictus ensemble verzamelt de levendige krachten van de Belgische hedendaagse muziek. De veelvuldige contacten met de wereld van de dans (Ictus geniet momenteel een residentie bij Rosas, het gezelschap van Anne Teresa de Keersmaeker) en de talrijke internationale tournees met oa. Wim Vandekeybus en Rosas heeft Ictus veel geleerd on the road. Ictus is een autonoom ensemble dat zijn artistieke keuzes enkel laat dirigeren door de eigen muzikanten. In 1995-1996 stelde Ictus met succes, en geholpen door de Filharmonische Vereniging en een aantal andere organisatoren, zijn eerste seizoen in Brussel voor aan het publiek. De lijnen die toen het programma typeerden, worden in dit en de volgende seizoenen doorgetrokken: enkele thematische concerten die het hedendaags repertoire onderzoeken via een aantal esthetische assen (ironie, de gelaagde tijd, mezza voce, nocturnes,...) richten zich naar een geïnteresseerd maar niet noodzakelijk gespecialiseerd publiek. Voor enkele portretconcerten werd samengewerkt met de uitgenodigde componisten (Toshio Hosokawa, Magnus Lindberg, Luca Francesconi, Emmanuel Nunes, George Benjamin en in 1998, Jonathan Harvey, Steve Reich, Martin Matalon, enkele kleinere kamermuziekensembles, ten slotte werken aan een repertoire (een piano-percussie kwartet, een klarinet kwintet en een blaaskwintet). Ictus stelt elk jaar in haar thuisseizoen te Brussel een eigen festivalletje voor: drie concerten gekoppeld aan ontmoetingen met het publiek. Ictus creëert werk van Magnus Lindberg, Jonathan Harvey, Luc Brewaeys, Philippe Boesmans, Thierry De Mey, Helmut Oehring, Brice Pauset, Toshio Hosokawa, Jean-Luc Fafchamps, David Shea, George van Dam, James Wood, Luk De Winter, Wim Henderickx, Benoît Mernier, Keiko Harada. Dit jaar werd ook gestart met een reeks concerten in Antwerpen, parallel aan de concerten in Brussel: het ensemble toont er zich onder zeer diverse vorm o.a. in programma's rond een weinig bekend werk van Cage, gedichten en muziek van Giacinto Scelsi, samenwerkingen met plastische kunstenaars en videasten. In 1997-1998 is Ictus te zien in drie scenische producties: de creatie van een opera van Toshio Hosokawa Visions

of Lear in een regie van Tadashi Suzuki; een nieuwe dansvoorstelling van Anne Teresa de Keersmaeker met werken van Lindberg, De Mey en Reich; een productie rond Aventures/Nouvelles Aventures van Ligeti, gedirigeerd door Peter Rundel en in een regie van Jim Clayburg (Wooster Group) en choreograaf Pierre Droulers. Een reeks korte lezingconcerten, voorbehouden aan jonge componisten zijn in voorbereiding. Jonathan Harvey wordt uitgenodigd als componist in residentie doorheen het seizoen. Sinds zijn oprichting stond Ictus op enkele gerenommeerde internationale podia: festivals in São Paulo, Utrecht, Montréal, Ars Musica in Brussel, Wenen, Tokyo en drie maal in het IRCAM in Parijs. Ictus trad ook op in Musica in Straatsburg, Octobre en Normandie in Rouen en in festivals in Donaueschingen, Royaumont, HelSinki, Fribourg, Akiyoshidai, de Berliner Festwoche en de Münchener Biennale für Musiktheater. Het Ictus Ensemble is Cultureel Ambassadeur van Vlaanderen en geniet de steun van de Vlaamse Gemeenschap en de Vlaamse Gemeenschapscommissie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest.

Ictus Ensemble

George-Elie Octors *muzikale leiding - percussie*

Magnus Lindberg *muzikale leiding*

George van Dam, *vlool*

Igor Semenoff *vlool*

Michael Klier *altvlool*

Geert De Blèvre *solo cello*

François Deppe *cello*

Gery Cambier *contrabas - percussie*

Janna Van Mechelen *fluit*

Piet Van Bockstal *hobo*

Dirk Descheemaeker *klarinet*

Takashi Yamane *klarinet*

Dirk Noyen *fagot*

Philippe Ranallo *trompet*

Alain Pire *trombone*

Rick Verduyze *hoorn*

Ivo Hadermann *hoorn*

Miguel Bernat *percussie*

Gerrit Nulens *percussie*

Jean-Luc Plouvier *plano*

Jean-Luc Fafchamps *plano*

deSingel

HOOFDINGANG EN BESPREEKBUREAU

Desguinlei 25 · 2018 Antwerpen · tel. 03/248.28.28 · fax 03/248.28.00

openingsuren ma-vr 10-19 uur · za 16-19 uur

ADMINISTRATIE

Jan Van Rijswijcklaan 155 · 2018 Antwerpen · tel. 03/244.19.20 · fax 03/244.19.59 · info@desingel.be