



Deutschlandfunk

WERGO · A DIVISION OF SCHOTT MUSIC & MEDIA GMBH

LC 00846

WER 6422 2

WERGO



milica djordjević

DEUTSCHER MUSIKRAT



milica djordjević

Wo Bässe bellen und Sterne denken

Zur Musik von Milica Djordjević
von Barbara Eckle

„Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.“ Dieses Zitat von Samuel Beckett stellt Milica Djordjević ihrem Stück *FAIL* (2010) für Cello und Live-Elektronik als Leitspruch voran. Sie weiß: Wer das Scheitern als Motor sich erneuernder Kreativkraft und künstlerischer Entwicklung erkennt, erschließt sich den Freiraum zu wachsen. Dass der Weg zur fertigen Komposition durch manche Sackgasse führt und von verworfenen Skizzen gesäumt ist, würden wohl die meisten Komponistinnen und Komponisten bestätigen. Wenige jedoch legen dieses Phänomen mit so entwaffnender Offenheit auf den Tisch wie Milica Djordjević. Geradezu orgiastisch lebt sie es in ihrer Musik aus, und zwar so offensiv und selbstbewusst, dass es zum stil- und formbildenden Element wird. Was sie in *FAIL* thematisiert und durchexerziert, trifft man in einer Vielzahl ihrer Kompositionen an: In einer immer größer, lauter und dichter werdenden Welle entwickelt sie einen Materialbaustein immer weiter, verzerrt ihn, pervertiert ihn, multipliziert ihn, quetscht ihn nach allem aus, was er hat – bis zur Implosion. Der Bruch wirkt so abrupt, als ziehe man einem Elektrogerät in Turbomodus den Stecker aus der Wand. Die Trümmer des kollabierten Gebildes lässt Djordjević ungerührt liegen und stürzt sich in den nächsten Versuch. Auch dieser mündet im „Crash“, auch diesem folgt ein „Reboot“. Kein Schmerz liegt in diesem Scheitern, allenfalls ein kurzer Frust, doch den tilgt sofort die Neugier auf die neue Chance. Kann man das überhaupt noch „scheitern“ nennen?

In *FAIL* sind es zwei fundamental unterschiedliche Instrumente, die gemeinsam diese wiederholten Anläufe nehmen. Djordjević lässt aber die Bedeutung des

Kontrasts zwischen dem filigranen akustischen Streichinstrument und dem potenten synthetischen Klangerzeuger im Hintergrund verschwinden und macht der Möglichkeit Platz, durch diese Unterschiedlichkeit ein breiteres Klangfeld zu öffnen, mehr Energie und Kraft zu generieren. Cello und Elektronik sind entsprechend stark in ihren Extremen ausgeprägt, besonders am Anfang und am Ende der Episoden. Wichtiger ist jedoch, dass diese sich fremden Klangsphären einander auch nähern, ja sogar anverwandeln. In diesem Prozess findet eine Detailarbeit statt, die für Djordjevićs Musik charakteristisch ist: Sie schafft dem Cello eine Klangpalette, die nahtlose Übergänge von typisch akustischem zu scheinbar elektronischem Sound ermöglicht.

In ihrem Streichquartett *The Death of the Star-Knower – petrified echoes of an epitaph in a kicked crystal of time I&II* (2008/09), einem vom Arditti Quartet beauftragten Diptychon, entfaltet sich diese Eigenschaft der fließenden Bewegung auf allen Ebenen, in allen Dimensionen: Klangfarbe, Tonhöhe, Rhythmus – kaum ein Ton bleibt an Ort und Stelle. Entweder destabilisieren kleine Glissandi oder breites Vibrato die Tonhöhen, oder der Ton verliert an Körper, weil geräuschhafte, luftig flirrende Bewegungen wie eine Säure seine Sonorität zerfressen. Obwohl es ihr ausdrücklich fernliegt, katalogartige Sammelsurien erweiterter Spieltechniken in ihrer Musik zur Schau zu stellen, verwendet Milica Djordjević diese en masse. Meist tauchen sie jedoch eher als Transitstadien größerer Bewegungen auf: Sie lässt innerhalb eines einzigen Tons etwa den Bogen der Streichinstrumente ganz gezielt zwischen Griffbrett und Steg hin und her wandern oder verändert den Bogendruck wellenartig, was ein Panoptikum an Farben und Klangqualitäten innerhalb desselben Tons freilegt. Eine Konstante bildet nur der zuverlässige stete Energiefluss. Er ist wie der Strom, der die Maschine am Laufen hält.

So schreibt sie in einer Anweisung auch vor, das ganze Stück mit großer Spannung und Nervosität zu spielen.

Auch hier bauen sich nach dem „Crash und Reboot-System“ immer wieder neue Episoden auf, die sich meist in nur ein oder zwei kleine Motive hineinsteigern und daraus wahre Kosmen hervorholen, so dass die markante Einton-Fantasie in e am Ende des Stücks vor Lebendigkeit nur so strotzt. Wie man von diesem anfangs so kontrastreichen und scheinbar disparaten Material an diesen maximal fokussierten Punkt gelangt ist, kann man sich schwer erklären. Und genau dies ist Milica Djordjevićs Ziel: den Hörer mit der Subjektivität und Beweglichkeit seiner Wahrnehmung in Kontakt zu bringen. Das Geheimnis liegt in der Subtilität der andauernden Modifikationsprozesse. Drastische rhythmische Veränderungen etwa ziehen schleichend über einen längeren Zeitraum ein. So passiert es auch, dass man sich nach einer langen Reihe minimaler rhythmischer Verschiebungen plötzlich in einer vollkommen anderen Zeitlichkeit befindet – und Djordjevićs Mission, die Zeit in ihrer Elastizität als Gefühlsprodukt fassbar zu machen, wäre erfüllt.

Eine direkte Verbindung zwischen Milica Djordjevićs oft rätselhaften Titeln und der Musik sucht man übrigens hier – wie in den meisten Fällen – vergeblich. In der Regel handelt es sich um Spontangeburt, die mehr den Moment der Titelgebung erfassen als das Stück selbst. Dennoch befindet sich darin immer ein poetischer Anstoß, in eine bestimmte Denkrichtung zu gehen.

Die wuchtigen Gesten in Milica Djordjevićs Musik kommen so authentisch und unmittelbar daher, dass sich jede Frage nach Originalität erübrigt. Erzählungen aus dem Leben der Serbin, deren Jugend im Belgrad der 1990er-Jahre unweigerlich mit der Kriegsgeschichte des Landes verwoben ist, lassen ihre Musik wie ein Selbstbildnis erscheinen: Im Klavierunterricht als Kind tat sich ihre musikalische

Begabung und Begeisterung hervor. Aber diese erste Stichflamme wurde schon bald von der nächsten abgelöst: Milica entdeckte das Malen, in das sie sich ebenso erfolgreich hineinstürzte – nur um wenig später von einer für sie noch faszinierenderen Kunst infiziert zu werden: Das Theater war es diesmal, das ihr ganzes Interesse abwarb und sie zur jungen Regisseurin werden ließ. Während der Bombardierung Belgrads 1999 rettete sie sich vor der Langeweile endloser Ausgangssperren wieder ins Klavierspiel, und auch das wieder so hingebungsvoll, dass man ihr nun das Musikgymnasium nahelegte. Dagegen sprach allerdings die neu entdeckte Leidenschaft für Physik – und so besuchte sie schließlich zwei Schulen. Jedenfalls bis zu dem Tag, als sie beschloss, beide Bildungswege abzubrechen, um an der Belgrader Universität der Künste Komposition zu studieren. Die Entscheidung für einen Beruf mochte gefallen, Milica Djordjevićs Sprunghaftigkeit damit aber längst nicht zum Stillstand gebracht sein. Ihre Beschreibung der eigenen Arbeitsweise liefert den Beleg: „Wenn ich ein neues Stück komponiere, investiere ich viel Zeit in Recherche. Erst verbringe ich ein paar Monate nur mit lesen, malen, Ausstellungen besuchen. Dann folgen meist zwei Monate, in denen ich Skizzen entwerfe. Ich schreibe wie wild und bin davon voll überzeugt – und dann werfe ich alles weg. Aber all das wird in destillierter Form in die endgültige Version des Stücks eingehen.“

So wie Milica Djordjević keine Angst vor dem Scheitern hat, jagt sie auch keiner Innovation hinterher. Sie verlässt sich auf ihre Arbeitsweise und ihre Sprache, die sich im Laufe der Zeit herausgebildet hat. So fällt es ihr auch nicht schwer, in ihrer Duo-Komposition für Oboe und Violine *How to evade?* (2011) auf Klang- und Spielkliches dieser Instrumente zurückzugreifen, um sie dann einer genaueren Betrachtung und Verwandlung zu unterziehen. Zu Anfang des Stücks treten beide Instrumente

in ihrem traditionellen Gewand auf, von der Geige bekommt man Geigenklischees zu hören, die momentweise an romantische Violinkonzerte erinnern: Doppelgriffpassagen, fleischiges Vibrato, kantable Linien, virtuose Läufe. Die Oboe taucht unterdessen in die bukolische Klangwelt wohlvertrauter Englischhorn-Passagen ein, wie man sie etwa aus Wagners *Tristan* kennt. Djordjević lässt die so verschiedenen, im Register aber verwandten Instrumente sich klanglich immer wieder kreuzen, lässt sie um diese anfangs flüchtigen Berührungspunkte wirbeln und – wie zufällig – verschmelzen und wieder auseinandergehen. Dass Violine und Oboe ihren klassischen Signaturklang in diesem fließenden Prozess hinter sich gelassen haben, entzieht sich im Moment des Geschehens der Aufmerksamkeit.

Die Instrumente jenseits ihres herkömmlichen Klangs in all ihrem Potenzial zu erforschen und auszuleuchten, gehört zu den großen Vorlieben der Komponistin. Sie entlockt dem Instrument die Fähigkeit, nicht nur anders, sondern überhaupt wie sein Gegenteil zu klingen. Für eine Zweistimmigkeit, mit der sie in Duo-Stücken wie *How to evade?* oder *FAIL* ihr Spiel treibt, benötigt sie aber gar nicht unbedingt zwei Instrumente, wie sie im Solostück für Kontrabass ***Do you know how to bark?!*** (2010/11) beweist. Von einem einzigen Instrument und einem einzigen Spieler kommend, tritt die inhärente Bipolarität ihrer Musik noch um einiges deutlicher zum Vorschein. Diese ist hier umso stärker ausgeprägt, als das Material sehr sparsam ausgewählt ist und die wenigen Motive sich meist über nur einen kleinen Ambitus ausdehnen. Anders als die Duo-Stücke ist *Do you know how to bark?!* tatsächlich ganz auf das Schizoide angelegt, nicht auf das Annähern und Verschmelzen, sondern viel mehr auf das Schärfen und Isolieren vollkommen unterschiedlicher Klangprofile eines Instruments. Daher lautet der Untertitel von *Do you know how to bark?!* wohl auch: „*non-communication for solo contrabass*

2.1.1“). Der Kontrabass mit seinem einzigartigen Potenzial für extreme, völlig divergente Klanglichkeiten erweist sich für dieses Konzept natürlich als prädestiniertes Instrument.

Das Instrument als Forschungsgegenstand stellt vielleicht überhaupt die wichtigste Quelle für Milica Djordjevićs Arbeit dar. Egal wie lange sie gräbt, sie stößt auf immer neue, ungeahnte Schätze. Für ihr Stück ... ***würde man denken: Sterne*** (2015) für Akkordeon solo sah sie sich mit einer Herausforderung konfrontiert, die diesen Prozess beträchtlich erschwerte: Das Akkordeon war ihr zuwider, sein Klang untrennbar mit einer von ihr wenig geliebten serbischen Volksmusiktradition besetzt. Dem Problem kam sie dadurch bei, dass sie bei ihrer Klangerforschung insulare Gebiete auftrat, die keinerlei Berührungspunkte mit besagter Musiktradition aufwiesen. Entsprechend zeigt sich das Akkordeon hier nicht von seiner vielfältigsten, sondern von seiner radikalsten Seite. Das Material des Stücks besteht aus nicht mehr als zwei Klängen: einem hohen, sinusartigen Ton und einem tiefen, polternden Cluster – und diese Klänge sollten auch nicht zueinander finden, sollten keine Synergie anstreben, wie es in Djordjevićs Kompositionen nach dem „Crash und Reboot-Prinzip“ üblich ist. Stattdessen stellen die selbstauferlegten Einschränkungen die Weichen für eine neue Form, in der gewissermaßen zwei Klanggalaxien parallel existieren, ohne voneinander zu wissen.

Straßburg, Paris und Berlin waren nach dem Studium in Belgrad die Stationen von Milica Djordjevićs Werdegang als Komponistin. Überall assimilierte sie sich schnell, fand sich in neuen Sprachen, Systemen und Kulturen zurecht, sog alles Neue begierig auf. Doch die eigentümliche Musikalität ihrer Muttersprache ließ sie dabei nie los. Als Inspirationsquelle taucht in ihrer Musik immer wieder die

Poesie des serbischen Dichters Vasko Popa auf, der einen modernen, surrealen Stil mit Elementen mündlich überlieferter serbischer Volkstradition verbindet. Während sie in *The Death of the Star-Knower* nur lose auf die Heldenfigur eines Gedichtzyklus Popas anspielt, ist ihre Komposition **Manje te u majke groze** [*Tochter der Unheilbrüterin verschwinde*] (2011) eine direkte musikalische Umsetzung eines seiner Gedichte dieses Titels aus dem Zyklus *Vrati mi moje krpice* [*Gib mir meinen Kram zurück*], das mit bitterbösen Worten das Nachleben einer vergangenen Liebe beschwört. Djordjević inszeniert es mit musikalischen Mitteln wie ein kleines Monodrama. Dabei haben charakteristische Eigenschaften einer alten serbischen Gesangstradition den Weg in ihre Musik gefunden – nicht nur in der Behandlung der Stimme selbst. Die dunkle Rohheit, das breite, eindringliche, manchmal verlangsamte Vibrato, das mikrotonale Schwanken, das bisweilen zu ganzen Glissandi auswächst – all das infiltriert bereits die gesamte erste Hälfte des Stücks, in der das Ensemble, bestehend aus Violine, Viola, Cello, Bassklarinetten und Akkordeon, den Einsatz der Stimme vorbereitet. Auch hier sind es nur zwei Materialbausteine, aus denen Djordjević diesen klanglichen und farblichen Reichtum entfaltet: ein wildes Glissandofucheln auf der einen Seite und ein einziger Ton – ein d – auf der anderen. Diesen einzigen Ton lädt Djordjević mit der breiten Gefühlspalette dieser hochintensiven Tirade Popas auf, die von verzweifelter Zärtlichkeit bis hin zu blindwütig strafendem Hass reicht. Die Gefühlsintensität lässt sich zuverlässig an Ausschlag, Geschwindigkeit und Intensität des Vibratos ablesen. Und aus den Interferenzen von sich überlagernden Vibratos desselben Tons wird eine dritte, kaum greifbare Stimme laut.

Nach extensiver Arbeit vornehmlich mit Streichinstrumenten wurde Milica Djordjević klar, dass eine Sprache, die sich hauptsächlich an einer Instrumentenfamilie

herausgebildet hat, in Wirklichkeit nur eine Teilsprache ist. Die flexible Handhabung von Vibrato und Glissando auf einer Geige würde sich nicht so einfach auf Blechblasinstrumente übertragen lassen. Sie ergriff die nächste Gelegenheit, sich dieser Herausforderung zu stellen – und so entstand **Phosphorescence** (2014) für Horn, Trompete und Posaune. Das Nachleuchten eines Stoffes nach der Aufladung mit Licht, welches das Wort Phosphoreszenz beschreibt, bezieht sich hier auf die einzigartige Leuchtkraft, die Blechblasinstrumente klanglich hervorbringen können. Vorsichtig tastet sich Djordjević an die einzelnen Instrumente heran, lässt sie aus einem anfänglichen Mischklang immer mehr einzeln hervortreten, allerdings immer mit demselben reduzierten Material. So fokussiert Djordjević die Aufmerksamkeit auf das ganz eigene Timbre jedes Instruments, das sie in behutsamen Schritten mikrotonal beweglich macht und fließend die besondere Gestik ihres eigenen Idioms annehmen lässt. An die Stelle der crescendierenden, explosiven Episoden, die für Djordjevićs Musik so charakteristisch sind, tritt nun ein sensibel schwankendes Intensitätskontinuum, als gelte es, hochzerbrechliche Objekte durch den Raum zu balancieren.

Biografie

Milica Djordjević, 1984 in Belgrad/Serbien geboren, studierte Komposition und Klangregie an der dortigen Universität der Künste. Ihr weiterführendes Studium als Postgraduierte schloss sie am Conservatoire de Strasbourg in der Klasse von Ivan Fedele mit Auszeichnung ab. Darüber hinaus nahm sie in den Jahren 2009 bis 2010 am Coursus-Programm des IRCAM in Paris teil und war Stipendiatin der Cité Internationale des Arts in Paris. Von 2011 bis 2013 absolvierte sie ein Zusatzstudium bei Hanspeter Kyburz an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin. Djordjević erhielt zahlreiche internationale Auszeichnungen, darunter 2015 den Belmont-Preis der Forberg-Schneider-Stiftung sowie jüngst den Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung 2016 und das Staubach Fellowship für die 48. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 2016. Ihre Musik wird von führenden Interpreten gespielt wie dem Ensemble Musikfabrik, dem Arditti Quartet, dem ensemble recherche, dem Münchener Kammerorchester, Teodoro Anzellotti, Alexander Liebreich, Sylvio Gualda, Francesco Dillon, Jean Deroyer und Luca Pfaff.

www.milicadjordjevic.com

Where basses bark and stars think

The music of Milica Djordjević

by Barbara Eckle

‘Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.’ This quote from Samuel Beckett stands as a motto at the top of Milica Djordjević’s *FAIL* (2010) for cello and electronics. As she knows full well, anyone who recognises that failure can be a motor for creative renewal and artistic evolution will open up room to grow. Most composers would agree that the path to a finished piece of music leads through many a cul-de-sac and is hedged with discarded sketches. But few display this phenomenon with such disarming candour as does Milica Djordjević. She acts it out in her music with almost orgiastic fervour, so aggressively and self-confidently that it has become a formative element in her style and technique. The topic she takes up and works through in *FAIL* can be found in a good many of her pieces: she develops a material component further and further in an increasingly large, loud and dense wave, distorting it, perverting it, multiplying it, squeezing out of it everything it has to give – until it implodes. The rupture is sudden and abrupt, as if the plug of an electronic appliance were ripped from a wall socket. She then leaves the rubble of the collapsing edifice untouched and plunges into the next build-up. This, too, ends up in a ‘crash’ followed by a ‘reboot’. There is no pain in this failure, at most only brief frustration, which is immediately eradicated by curiosity for what is to follow. Can this be called ‘failure’ at all?

In *FAIL*, two fundamentally contrasting instruments join forces in these repeated build-ups. But Djordjević downplays the importance of the contrast between the delicate acoustical string instrument and the powerful synthetic sound generator. Instead, she creates space for the possibility of using this conflict to

explore a broader field of sound and to generate more energy and power. Accordingly, both the cello and the electronics tend toward their extremes, especially at the beginning and end of the episodes. More importantly, however, these antithetical sonic spheres approach and even absorb each other. Within this process we find the detailed workmanship characteristic of Djordjević's music as a whole: she creates a timbral palette for the cello that permits seamless transitions from typically acoustic sounds to their seemingly electronic counterparts.

Djordjević's string quartet *The Death of the Star-Knower – petrified echoes of an epitaph in a kicked crystal of time I&II* (2008/09), a diptych commissioned by the Arditti Quartet, displays this quality of flowing motion on every level and in every dimension: timbre, pitch, rhythm. Scarcely a note remains rooted to a particular place: either the pitches are destabilised by brief glissandos or wide vibrato, or the note loses substance as airy noise-like flutterings corrode its sonority like acid. Though expressly averse to smorgasbords of unorthodox performance techniques, Djordjević employs such techniques *en masse* in her music. Usually they crop up as transitional stages within larger periods: for example, she allows the bows of the string instruments to wander to and fro between fingerboard and bridge on a single note, or changes the bow pressure in an undulating motion, thereby releasing a kaleidoscope of colours and timbres on the same note. The only constant is her reliably steady flow of energy, like the electric current that keeps a machine running. In one instruction, for instance, she tells the performer to play the entire piece with great tension and nervousness.

Here, too, new episodes emerge time and again in accordance with the 'crash and reboot' system. Usually these episodes involve only one or two short motifs, from which Djordjević extracts veritable universes, so that the striking one-note

fantasy on E at the end of the piece is well-nigh bursting with vitality. Exactly how she arrives at this point of maximum focus, despite her highly contrasting and seemingly disparate initial material, is difficult to explain. But precisely this is her goal: to put her listeners in contact with the subjectivity and mobility of their perception. The secret lies in the subtlety of her constant processes of modification. For example, sharp changes of rhythm are drawn out over lengthy periods of time. It thus happens, after a long series of minimal rhythmic shifts, that we suddenly find ourselves in a completely different time frame. In this way Djordjević accomplishes her mission: to make time, in all its elasticity, a product of feeling.

It is at this point, incidentally, that we search for a direct connection between Djordjević's often enigmatic titles and her music – usually in vain. As a rule, her titles are spontaneous brainchildren less likely to convey the essence of a piece than the moment in which its title was conceived. Even so, they always contain a poetic impetus that compels us to think in a particular direction.

The powerful gestures in Djordjević's music seem so authentic and immediate that there is no need to question her originality. Her youth, spent in Belgrade in the 1990s, was inextricably bound up with the history of her native Serbia and its wars. Narratives from her life appear in her music as in a self-portrait. Her talent and enthusiasm for music became manifest in her childhood piano lessons. But this initial spark was quickly superseded by another when she discovered painting, which she plunged into no less successfully. A short while later she was infected by yet another fascinating art form: theatre. It consumed her entire interest and led her to become a young stage director. During the bombardment of Belgrade in 1999 she rescued herself from the boredom of endless curfews by returning to

the piano. So great was her commitment that she was urged to enrol at the School of Music. This plan was thwarted by a newly discovered passion for physics. As a result, she attended two schools at once, at least until the day that she decided to drop both and study composition at Belgrade University of the Arts. But her decision to pursue a single profession by no means put an end to her volatility. As proof we need only read her own account of her working methods: 'When I write a new piece, I spend a lot of time on research. First I spend a couple of months doing nothing but reading, painting and attending exhibitions. This is usually followed by two months in which I draw up sketches. I write like mad, full of conviction, only to throw everything out. But all of it enters the final version of the piece in distilled form.'

Just as Djordjević is not afraid of failure, she also has no urge to keep up with innovation. She relies on her working method and her language, which has emerged over the years. She thus has no difficulty, in *How to evade?* (2011) for oboe and violin, in taking up the timbral and performative clichés of these instruments and subjecting them to closer scrutiny and transformation. As the piece begins, the two instruments appear in their traditional garb; the violin gives us idiomatic clichés reminiscent at times of romantic violin concertos: passages in double stops, heavy vibrato, cantabile lines, virtuosic runs. While this is going on, the oboe enters the bucolic world of the English horn familiar from Wagner's *Tristan*. Time and again Djordjević allows the sounds of these contrasting if registral similar instruments to intersect, letting the initially fugitive points of contact swirl, merge and split apart as if by chance. That the violin and oboe abandon their definitive classical sound in this fluid *mêlée* escapes notice in the moment of its occurrence.

Exploring and illuminating the full potential of instruments outside their conventional sound is one of Djordjević's special predilections. She coaxes the instrument's ability to sound not just different, but diametrically opposed to what we have come to expect. Nor does she necessarily need two instruments to develop two-voice textures of the sort we find in duets such as *How to evade?* and *FAIL*. For proof we need only look at *Do you know how to bark?!* (2010/11), which is played on a single instrument by one player. Here the inherent bipolarity of her music comes even more clearly to the fore, particularly as the chosen material is very sparse and the few motifs seldom exceed a narrow ambitus. Unlike the duets, *Do you know how to bark?!* is indeed schizoid in its conception, intent less on approaching and blending than on intensifying and isolating wholly antithetic sonic profiles from a single instrument. Hence its subtitle: '*non-communication for solo contrabass 2.1.1*'. The double bass, with its unique potential for extreme and completely divergent sonorities, naturally proves to be the preordained instrument for this conception.

Indeed, perhaps the most important source of Djordjević's work altogether is the musical instrument as an object of study. No matter how long she digs, she unearths new and unexpected treasures, over and over again. In *... würde man denken: Sterne* ('...one would think: stars') (2015) for solo accordion she faced a challenge that made this process considerably more difficult: a visceral dislike for the accordion, an instrument whose sound was, to her mind, inseparably associated with the Serbian folk tradition she despises. She tackled the problem by discovering, in her research work, isolated areas lacking any points of contact with this tradition. As a result, here the accordion appears not at its most diverse, but at its most radical. The material of her piece consists of nothing more than

two sounds: a high pitch resembling a sine tone, and a low, rumbling cluster. Nor are these sounds meant to form a synthesis and release synergy, as is customary in Djordjević's 'crash-and-reboot' pieces. Instead, the self-imposed limitations pave the way to a new form in which two sonic galaxies exist in parallel, as it were, without knowing of the other's existence.

Having finished her studies in Belgrade, Djordjević proceeded in her compositional career to Strasbourg, Paris and Berlin. Wherever she went, she quickly found her footing and absorbed new languages, systems and cultures, voraciously devouring everything new. But the distinctive musicality of her native tongue would not leave her alone. Again and again she turned for inspiration to the writings of the Serbian poet Vasko Popa, who combines a modern surrealist style with elements from Serbia's oral folk tradition. If *The Death of the Star-Knower* is only loosely connected with the hero of Popa's cycle of poems, *Manje te u majke groze* [*One less horror for your mother*] (2011) is a direct musical translation of one of his poems – taken from the cycle *Vrati mi moje krpice* [*Give me back my rags*] – that viciously conjures up the after-effects of a past love affair. Using the resources of music, Djordjević shapes these after-effects into a small-scale monodrama. Here it was the characteristic features of an ancient Serbian vocal tradition that pointed the way to her music – not only in her treatment of the voice. The rough-hewn darkness; the broad, penetrating, at times gradually decelerating vibrato; the microtonal inflections, sometimes expanding into fully-fledged glissandos: all of these already infiltrate the entire first half of the piece, where the ensemble of violin, viola, cello, bass clarinet and accordion prepare the entrance of the voice. Once again the material consists of only two components – wildly fluttering glissandos on one string, and a single pitch D, from which Djordjević extracts a

wealth of sounds and timbres. The single pitch is charged with the wide-ranging emotions of Popa's fierce tirade, ranging from desperate tenderness to blind punitive hatred. The intensity of feeling can be read in the range, speed and intensity of the vibrato. Here interferences from overlapping vibratos on a single pitch give rise to an almost intangible third voice.

After working intensively with strings, it became clear to Djordjević that any language emerging primarily from a single family of instruments will be, in effect, only a sub-language. The flexible handling of vibrato and glissando on a violin, for example, cannot be easily transferred to brass instruments. She faced this challenge at the next opportunity, thereby producing *Phosphorescence* (2014) for horn, trumpet and trombone. The term 'phosphorescence' refers to the after-glow emitted by a material charged with light. Here the title relates to the unique luminescence that brass instruments are able to produce with their sound. Djordjević cautiously approaches the individual instruments, causing them to emerge gradually from an initial mixed sonority, but always with the same limited material. In this way Djordjević focuses our attention on the distinctive timbre of each instrument, which she then activates microtonally in cautious stages. Gradually the instruments take on the defining gestures of her own idiom. But instead of the escalating, explosive episodes otherwise characteristic of her music, here she presents a sensitive, undulating continuum of intensities, as if balancing highly fragile objects in space.

Biography

Born in Belgrade in 1984, Milica Djordjević studied composition and sound design at the local University of the Arts. She then completed a post-graduate degree with distinction at the Conservatoire de Strasbourg, where she studied with Ivan Fedele. She also took part in the Cursus programme at IRCAM in Paris and studied on a scholarship at the Cité Internationale des Arts, Paris (2009–10). From 2011 to 2013 she took advanced studies with Hanspeter Kyburz at Music Academy Hanns Eisler in Berlin. Among her many international awards are the Belmont Prize of the Forberg-Schneider Foundation (2015), a young artist's grant from the Ernst von Siemens Foundation for Music (2016) and a Staubach Fellowship from the 48th International Summer Course for New Music in Darmstadt (2016). Her music has been performed by musicians of the stature of Ensemble Musikfabrik, the Arditti Quartet, ensemble recherche, the Munich Chamber Orchestra, Teodoro Anzellotti, Alexander Liebreich, Sylvio Gualda, Francesco Dillon, Jean Deroyer and Luca Pfaff.

www.milicadjordjevic.com

Où les basses aboient et les étoiles pensent

La musique de Milica Djordjević

par Barbara Eckle

« Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better. » [« Déjà essayé. Déjà échoué. Peu importe. Essaie encore. Échoue encore. Échoue mieux. »] Milica Djordjević insère cette citation de Samuel Beckett en épigraphe de *FAIL* (2010), sa pièce pour violoncelle et électronique. Elle le sait : celui qui considère l'échec comme le moteur d'une force créatrice renouvelée et comme une évolution artistique s'ouvre l'espace de liberté lui permettant de grandir. La plupart des compositrices et compositeurs confirmeraient certainement que la route vers une composition achevée est parsemée d'impasses et bordée d'ébauches mises au rebut. Mais rares sont ceux qui exposent ce phénomène avec une franchise aussi désarmante que Milica Djordjević. Elle le vit dans sa musique de façon tout simplement orgiaque, avec une offensive et une assurance telles, que l'échec en devient une composante stylistique et formelle. On retrouve dans un grand nombre de ses compositions la matière qu'elle thématise et expérimente de bout en bout dans *FAIL* : elle développe sans discontinuer un élément en ondes toujours plus grandes, plus puissantes et plus denses, le déforme, le pervertit, le multiplie, en extrait toute sa substance – jusqu'à l'implosion. La rupture est extrêmement brutale, comme si l'on débranchait un appareil électrique en mode turbo. Djordjević se désintéresse des débris de l'objet explosé au sol et se précipite sur le prochain essai, qui aboutit lui aussi à un « crash », suivi à nouveau d'un « reboot ». Aucune douleur dans cet échec, tout au plus une légère frustration, mais la curiosité suscitée par une nouvelle chance la dissipe aussitôt. Peut-on encore parler « d'échec » ?

Dans *FAIL*, deux instruments diamétralement opposés entreprennent ensemble ces tentatives répétées. Djordjević relègue toutefois à l'arrière-plan la portée du contraste entre l'instrument à cordes avec son acoustique en filigrane et le puissant générateur sonore synthétique, pour laisser place à la possibilité d'exploiter un champ sonore plus vaste grâce à cette différence, de créer une énergie et une force supérieures. Le violoncelle et l'électronique sont logiquement accentués dans leurs extrêmes, tout particulièrement au début et à la fin des épisodes. Mais le plus important est bien que ces sphères acoustiques étrangères se rapprochent, oui, se familiarisent. Un travail minutieux, qui est typique de la musique de Djordjević, est à l'œuvre dans ce processus : la palette sonore qu'elle offre au violoncelle permet une transition en douceur de son typiquement acoustique vers une tonalité en apparence électronique.

Dans son quatuor à cordes, *The Death of the Star-Knower – petrified echoes of an epitaph in a kicked crystal of time I&II* (2008/09), un diptyque commandé par l'Arditti Quartet, elle décline cette qualité du mouvement fluide à tous les niveaux et dans toutes les dimensions : timbre, hauteur tonale, rythme – pratiquement pas un son ne reste en place. Soit des petits glissandos ou un vibrato large déstabilisent les hauteurs tonales, soit le son perd du corps, parce que des mouvements sonores et vibrant légèrement rongent sa sonorité tel un acide. Même si son ambition est tout sauf de faire étalage de bric-à-brac de techniques de jeu avancées aux allures d'inventaires, elle les utilise massivement dans sa musique. La plupart du temps, ils surgissent comme des étapes transitoires de mouvements plus grands : elle laisse délibérément vagabonder l'archet des instruments à cordes entre touche et chevalet en plein milieu d'une note ou modifie la pression d'archet par ondulations, ce qui libère un cabinet de curiosités de timbres et de qualités musicales au sein

du même ton. Seul le flux énergétique immuable et continu procure une constance, à l'image du courant qui fait marcher la machine. Elle précise ainsi dans ses consignes de jouer la totalité de la pièce avec grande tension et nervosité.

Ici aussi, de nouveaux épisodes naissent après le « système de crash et reboot », qui se laissent, en règle générale, emporter par un ou deux petits motifs et en extraient de véritables cosmos, de sorte que la fantaisie monocorde en mi déborde de vivacité à la fin du morceau. Difficile d'expliquer comment on en est arrivé à ce point maximum de concentration à partir d'une matière au début si contrastée et apparemment disparate. Mais c'est précisément là le but de Milica Djordjević : faire toucher à l'auditeur la subjectivité et la mobilité de sa perception. Le secret réside dans la subtilité de processus constants de modification. Par exemple, des changements rythmiques radicaux s'étirent insidieusement sur une longue période. C'est ainsi qu'après une longue série de déplacements rythmiques minimes on peut aussi se retrouver soudain dans une tout autre temporalité – et Djordjević aurait alors rempli sa mission de rendre tangible l'élasticité du temps comme produit sensoriel.

Ici, comme dans la plupart des autres morceaux, on cherchera au demeurant en vain un lien direct entre des titres souvent énigmatiques et la musique de Milica Djordjević. Il s'agit en règle générale d'accouchements spontanés, qui reflètent l'instant de la recherche de titre plus que la composition elle-même. Et pourtant ils renferment toujours une impulsion poétique pour emprunter un cheminement de pensée particulier.

Les gestes vigoureux de la musique de Milica Djordjević nous parviennent de façon si authentique et immédiate que la question de l'originalité en devient superflue. Les récits biographiques de l'artiste serbe, dont la jeunesse belge

dans les années 1990 est intimement mêlée à la guerre qui frappe le pays, donne à sa musique des allures d'autoportrait : son talent et son enthousiasme sont remarqués lors de cours de piano pendant son enfance. Mais cette première flamme est bientôt éteinte par la suivante : Milica découvre la peinture, dans laquelle elle plonge avec autant de succès – pour être peu après contaminée par un art encore plus fascinant, le théâtre, qui la détourne de tout autre intérêt et l'amène à devenir jeune metteur en scène. Pendant les bombardements de Belgrade en 1999, elle trompe l'ennui des innombrables couvre-feux en se remettant au piano, avec tant de passion qu'on lui suggère d'entrer au lycée musical. Mais son nouvel engouement pour la physique l'en retient et elle finit par fréquenter deux établissements. Jusqu'au jour où elle décide de les abandonner pour étudier la composition à l'université des arts de Belgrade. Elle a alors peut-être tranché en faveur d'un métier, mais cela ne met pas de frein à la versatilité de Milica Djordjević. En témoigne sa description de ses modalités de travail : « Je passe beaucoup de temps à faire des recherches quand je compose une nouvelle pièce. Je commence pendant quelques mois par ne faire que lire, peindre, visiter des expositions. Suivent en général deux mois pendant lesquels j'esquisse des ébauches. J'écris fébrilement et suis totalement convaincue de ce que je produis – et puis je jette tout à la poubelle. Mais tout cela se retrouvera sous une forme distillée dans la version définitive. »

Milica Djordjević ne court pas plus derrière les innovations qu'elle n'a peur de l'échec. Elle se fie à ses modalités de travail et à son langage, qui s'est constitué au fil du temps. Dans *How to evade?* (2011), son duo pour hautbois et violon, elle n'a ainsi aucun mal à jouer avec les clichés des sons et du jeu des deux instruments, avant de les soumettre à une étude minutieuse et à la métamorphose.

Au début de cette composition, les deux instruments nous apparaissent dans leurs habits traditionnels. On entend des stéréotypes du violon qui rappellent furtivement des concerts de violon romantiques : jeu en double-corde, vibrato charnu, lignes en cantabile, roulades virtuoses. Le hautbois plonge parfois dans l'univers sonore bucolique de passages familiers du cor anglais, tels qu'on les connaît du *Tristan* de Wagner. Djordjević fait régulièrement se croiser ces instruments si différents mais aux registres si apparentés, les laisse tourbillonner autour de ces intersections au départ si fugaces et, comme par accident, se fondre et se disjoindre de nouveau. Au moment où cela se produit, il échappe à l'attention que, dans ce processus fluide, violons et hautbois ont laissé derrière eux leur signature classique.

Explorer et éclairer tous les potentiels des instruments au-delà de leur sonorité traditionnelle fait partie des grandes prédilections de la compositrice. Elle réussit à tirer de l'instrument la faculté de tinter non pas autrement, mais exactement comme son contraire. Cependant, elle n'a pas nécessairement besoin de deux instruments pour sa polyphonie à deux voix avec lesquelles elle joue dans des duos comme *How to evade?* ou *FAIL*. En atteste son solo pour contrebasse *Do you know how to bark?!* (2010/11). Tirée d'un seul instrument et d'un seul musicien, la bipolarité inhérente à sa musique n'en ressort que plus clairement. Elle est d'autant plus marquée que la matière est choisie avec beaucoup de parcimonie et que les rares motifs excèdent tout juste un petit ambitus. À l'inverse des duos, *Do you know how to bark?!* est entièrement tendu vers la schizophrénie. Non pas vers le rapprochement et la fusion, mais au contraire vers l'affûtage et l'isolement de profils sonores totalement différents d'un même instrument. C'est pourquoi *Do you know how to bark?!* est sous-titré « *non-communication for solo*

contrabass 2.1.1 ». La contrebasse, avec son potentiel unique de sonorités complètement divergentes et extrêmes, s'avère naturellement être l'instrument prédestiné pour ce projet.

L'instrument comme objet de recherche représente sans doute la source principale du travail de Milica Djordjević. Peu importe le temps qu'elle passe à creuser, elle découvre toujours de nouveaux trésors insoupçonnés. Pour ... *würde man denken: Sterne* (« ... on pourrait penser : des étoiles ») (2015), pour accordéon solo, elle a dû relever un défi qui a considérablement compliqué ce processus : l'accordéon la répugne, car elle associe le son à une tradition musicale populaire serbe qu'elle ne porte pas dans son cœur. Elle est venue à bout du problème en dénichant des régions insulaires pendant sa recherche musicale, qui n'avaient rien de commun avec la tradition populaire suscitée. Par voie de conséquence, l'accordéon ne se montre pas ici dans toute sa diversité, mais sous sa facette la plus radicale. La matière de la pièce ne se compose que de deux sons : un ton aigu, sinusoïdal, et un cluster grave, tonitruant – et ces sons n'ont pas non plus vocation à se rencontrer, n'aspirent à aucune synergie, contrairement au recours récurrent du « principe du crash et reboot » dans les autres compositions de Milica Djordjević. Au lieu de cela, les limites que la compositrice s'est elle-même imposées posent les jalons d'une nouvelle forme, dans laquelle existent en parallèle deux galaxies sonores qui ignorent tout de l'autre.

Après ses études à Belgrade, son parcours de compositrice a mené Milica Djordjević à Strasbourg, Paris et Berlin. Partout, elle s'est intégrée rapidement, s'est orientée sans problème dans de nouveaux systèmes, langues et cultures, a absorbé toutes les nouveautés avec avidité. Pourtant, la musicalité particulière de sa langue ma-

ternelle ne l'a jamais quittée. Le lyrisme du poète serbe Vasko Popa est une source d'inspiration récurrente de sa musique, lui qui marie un style moderne et surréaliste à des éléments de la tradition populaire orale serbe. Tandis que dans *The Death of the Star-Knower*, elle fait vaguement allusion à la figure héroïque d'un cycle poétique de Popa (*Vrati mi moje krpice* [*Rends-moi mes chiffons*]), *Manje te u majke groze* [*Fille de la mère du mal disparais*] (2011) est une transposition musicale directe d'un poème qui invoque en mots cinglants la survivance d'un amour passé. Avec des moyens musicaux, Djordjević le met en scène comme un petit monodrame. Des traits typiques de vieux chants serbes se sont insérés dans sa musique – au-delà du traitement de la voix. La rudesse sombre, le vibrato large, pénétrant, parfois ralenti, l'oscillation microtonale, qui se transforme de temps à autre en glissandos entiers – tout cela s'immisce déjà dans l'intégralité de la première moitié de la pièce, dans laquelle l'ensemble – violon, viole, violoncelle, clarinette basse et accordéon – prépare l'attaque de la voix. Ici encore, Djordjević déploie cette richesse de timbres et de sons à partir de deux éléments : une gesticulation déchaînée de glissandos d'un côté et une note unique – un ré – de l'autre. Djordjević charge cette note unique avec la vaste palette sentimentale de la tirade extrêmement intense de Popa, qui va de la tendresse désespérée à la haine aveugle et vengeresse. L'intensité des sentiments est restituée par l'éruption, la vitesse et l'intensité du vibrato. Et les interférences de vibratos superposés du même son donnent naissance à une troisième voix, à peine perceptible.

Après avoir longtemps donné la priorité aux instruments à cordes, Milica Djordjević s'est rendu compte qu'une langue qui s'est formée principalement autour d'une famille d'instruments ne pouvait être en vérité qu'un langage rudimentaire. Le maniement flexible du vibrato et du glissando sur un violon serait, par exemple,

difficilement transposable à des cuivres. Elle a donc saisi la première occasion pour relever ce défi et c'est ainsi que *Phosphorescence* (2014) pour cor, trompette et trombone a vu le jour. La luminescence d'un corps après son excitation par la lumière, pour reprendre la définition du terme phosphorescence, renvoie ici à la luminosité incomparable du son que peuvent produire les cuivres. Djordjević s'approche à tâtons prudents des divers instruments, le mélange initial de sons cède progressivement place à des sonorités individuelles, sans jamais abandonner le principe d'une même matière réduite. Ce faisant, l'attention se concentre sur le timbre singulier de chaque instrument, que la compositrice met doucement en mouvement par étapes microtonales pour lui laisser adopter graduellement la gestuelle particulière de son propre idiome. Les épisodes explosifs et en crescendo, si typiques de la musique de Djordjević, s'effacent ici devant un continuum d'intensité sensible et chancelant, comme s'il s'agissait de traverser la pièce en maintenant en équilibre des objets éminemment fragiles.

Biographie

Milica Djordjević, née à Belgrade (Serbie) en 1984, a suivi des études de composition et d'ingénieur du son à l'université des arts de sa ville natale. Elle a ensuite décroché une mention à l'issue de son troisième cycle au Conservatoire de Strasbourg effectué dans la classe d'Ivan Fedele. Elle a de plus participé au programme Coursus de l'IRCAM en 2009–10 à Paris et été boursière de la Cité internationale des Arts de la capitale française. De 2011 à 2013, elle prend part à un cycle de perfectionnement auprès de Hanspeter Kyburz à la Hochschule für Musik Hanns Eisler à Berlin. Djordjević a reçu de nombreuses distinctions internationales, dont le prix Belmont de la fondation Forberg-Schneider en 2015 et tout récemment le prix jeunes talents 2016 de la fondation Ernst von Siemens pour la musique ainsi que la bourse Staubach 2016 pour les 48^{es} Internationale Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt. Sa musique est jouée par les plus grands interprètes, à l'instar de l'Ensemble Musikfabrik, de l'Arditti Quartet, de l'ensemble recherche, de l'orchestre de musique de chambre de Munich, ou encore de Teodoro Anzellotti, Alexander Liebreich, Sylvio Gualda, Francesco Dillon, Jean Deroyer, Luca Pfaff, pour ne citer qu'eux.

www.milicadjordjevic.com

The CD-series

EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

is a project of the German Music Council.

All the following composers have been portrayed

Ondřej Adámek · WER 6419 2
Luís Antunes Pena · WER 6416 2
Carola Bauckholt · WER 6538 2
Jörg Birkenkötter · WER 6536 2
Annesley Black · WER 6590 2
Achim Bornhöft · WER 6577 2
Johannes Boris Borowski · WER 6412 2
Hans-Jürgen von Bose · WER 6523 2
Sebastian Claren · WER 6567 2
Michael Denhoff · WER 6514 2
Milica Djordjević · WER 6422 2
Andreas Dohmen · WER 6568 2
Moritz Eggert · WER 6543 2
Dietrich Eichmann · WER 6550 2
Reinhard Febel · WER 60502-50
Orm Finnendahl · WER 6562 2
Ernst Helmuth Flammer · WER 6517 2
Burkhard Friedrich · WER 6554 2
Lutz Glandien · WER 6529 2
Detlev Glanert · WER 6522 2

Saed Haddad · WER 6578 2
Peter Michael Hamel · WER 6520 2
Karin Haußmann · WER 6558 2
Markus Hechtle · WER 6570 2
Carsten Hennig · WER 6565 2
Arnulf Herrmann · WER 6576 2
Detlef Heusinger · WER 6531 2
York Höller · WER 6515 2
Adriana Hölszky · WER 6511 2
Klaus K. Hübler · WER 6524 2
Leopold Hürt · WER 6410 2
Márton Illés · WER 6584 2
Jamilia Jazylbekova · WER 6583 2
Jens Joneleit · WER 6566 2
Johannes Kalitzke · WER 6512 2
Gordon Kampe · WER 6581 2
Marina Khorkova · WER 6418 2
Malika Kishino · WER 6411 2
Juliane Klein · WER 6559 2
Ernst August Klötzke · WER 6552 2

Babette Koblenz · WER 6508 2
Sven-Ingo Koch · WER 6573 2
Steffen Krebber · WER 6420 2
Joachim Krebs · WER 6526 2
Johannes Kreidler · WER 6413 2
Claus Kühnl · WER 6525 2
Ulrich Leyendecker · WER 60507-50
Claus-Steffen Mahnkopf · WER 6547 2
Jörg Mainka · WER 6557 2
Philipp Maintz · WER 6589 2
Elena Mendoza · WER 6580 2
Gerhard Müller-Hornbach · WER 6505 2
Detlev Müller-Siemens · WER 60503-50
Jan Müller-Wieland · WER 6535 2
Isabel Mundry · WER 6542 2
Sarah Nemtsov · WER 6585 2
Sergej Newski · WER 6587 2
Matthias Ockert · WER 6588 2
Samir Odeh-Tamimi · WER 6582 2
Helmut Oehring · WER 6534 2
Erik Oña · WER 6563 2
Michael Pelzel · WER 6415 2
Matthias Pintscher · WER 6553 2
Anton Plate · WER 60501-50
Robert HP Platz · WER 6521 2
Enno Poppe · WER 6564 2
Bernfried E.G. Pröve · WER 6544 2
Andreas F. Raseghi · WER 6533 2
Nicolaus Richter de Vroe · WER 6527 2
Peter Ruzicka · WER 6518 2

Steffen Schleiermacher · WER 6530 2
Annette Schlünz · WER 6539 2
Tobias PM Schneid · WER 6560 2
Oliver Schneller · WER 6579 2
Martin Schüttler · WER 6575 2
Jay Schwartz · WER 6572 2
Wolfgang von Schweinitz · WER 60504-50
Hannes Seidl · WER 6574 2
Charlotte Seither · WER 6548 2
Daniel Smutny · WER 6586 2
Mathias Spahlinger · WER 6513 2
Gerhard Stäbler · WER 6516 2
Volker Staub · WER 6545 2
Christoph Staude · WER 6546 2
Günter Steinke · WER 6541 2
Thomas Stiegler · WER 6561 2
Sebastian Stier · WER 6569 2
Ulrich Stranz · WER 6519 2
Jagoda Szymtka · WER 6414 2
Hans Thomalla · WER 6571 2
Jakob Ullmann · WER 6532 2
Caspar Johannes Walter · WER 6537 2
André Werner · WER 6540 2
Jörg Widmann · WER 6555 2
Heinz Winbeck · WER 6509 2
Stephan Winkler · WER 6556 2
Helmut Zapf · WER 6528 2
Fredrik Zeller · WER 6551 2
Walter Zimmermann · WER 6510 2
Vito Žuraj · WER 6417 2

... to be continued ...

Milica Djordjević (*1984)

67:17

- 1 **The Death of the Star-Knower – petrified echoes of an epitaph in a kicked crystal of time I&II** (2008/09)
für Streichquartett

15:51

Arditti Quartet: Irvine Arditti, Violine · Ashot Sarkissjan, Violine · Ralf Ehlers, Viola · Lucas Fels, Violoncello

- 2 **Phosphorescence** (2014)
für Horn, Trompete und Posaune

11:09

Christine Chapman, Horn · Marco Blaauw, Trompete · Bruce Collings, Posaune (Ensemble Musikfabrik)

- 3 **... würde man denken: Sterne** (2015)
für Akkordeon solo

9:30

Teodoro Anzellotti, Akkordeon

- 4 **How to evade?** (2011)
für Oboe und Violine

8:45

Peter Veale, Oboe · Hannah Weirich, Violine (Ensemble Musikfabrik)

- 5 **Do you know how to bark?! non-communication for solo contrabass 2.1.1** (2010/11)

5:44

Florentin Ginot, Kontrabass (Ensemble Musikfabrik)

- 6 **Manje te u majke groze** (2011)
für Sopran, Bassklarinette, Akkordeon, Violine, Viola und Violoncello

7:54

Truike van der Poel, Mezzosopran · Teodoro Anzellotti, Akkordeon · Ensemble Musikfabrik: Carl Rosman, Bassklarinette · Hannah Weirich, Violine · Axel Porath, Viola · Dirk Wietheger, Violoncello · Leitung: Johannes Schöllhorn

- 7 **FAIL** (2010)
für Violoncello und Live-Elektronik

6:59

Francesco Dillon, Violoncello und Live-Elektronik

Mit den CD-Porträts der Reihe EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK, die der Deutsche Musikrat seit 1986 herausgibt, wird das Schaffen junger deutscher oder in Deutschland lebender Komponistinnen und Komponisten dokumentiert. Ihnen wird damit oft erstmals die Möglichkeit gegeben, sich auf Tonträgern einem breiteren Publikum im In- und Ausland zu präsentieren. Einführende Kommentare und Analysen, der Abdruck der vertonten Texte sowie Werkverzeichnisse sollen zu einem tieferen Verständnis der Musik und der Gedankenwelt führen, der sich die jungen Autoren verbunden fühlen.

Über die Einzelförderung hinaus verbindet der Deutsche Musikrat mit der stetig wachsenden Edition die Absicht, übergreifende Tendenzen im Komponieren der Gegenwart aufzuzeigen.

Die EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK wird gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages. Die Produktionen entstehen überwiegend in Zusammenarbeit mit dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk.

www.musikrat.de/edition

Impressum

Herausgeber: Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH, Bonn
Projektbeirat (Auswahlsitzung 2014): Prof. Wolfgang Rihm (Vorsitz) · Carola Bauckholt · Titus Engel ·
Hans-Peter Jahn · Frank Kämpfer · Dr. Ulrich Mosch · Prof. Isabel Mundry · Rainer Pöllmann ·
Peter Rundel · Dr. Thomas Schäfer · Prof. Dr. Enjott Schneider · Dr. Friedrich Spangemacher
Projektleitung: Olaf Wegener
edition@musikrat.de · www.musikrat.de/edition

1–7: Koproduktion von Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gemeinnützige
Projektgesellschaft mbH · 11.–13., 18.–19. März, 23. April und 1. Dezember 2016 ·
Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln · Produzent: Frank Kämpfer · Tonmeister: Stephan Schmidt,
Holger Urbach · Toningenieure: Ernst Hartmann, Hendrik Manook, Michael Morawietz, Wolfgang
Rixius, Gunther Rose · Tontechniker: Oliver Dannert, Katrin Fidorra · Klangregie: Hendrik Manook

Noten: © Milica Djordjević

Erstellung des CD-Masters: Stephan Schmidt
Textbeitrag: © Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH ·
Autorin: Barbara Ekle · Translator: Dr. J. Bradford Robinson · Traductrice: Barbara Hahn
Redaktion: Gerardo Scheige

Bildmotive: Cover, Rückseite Booklet und Inlay Innenseite © cokanidja
Porträtfoto Milica Djordjević © Astrid Ackermann
Grafisches Konzept: HJ. Kropp
Satz/Layout: Werbestudio Peter Klein, Wiesbaden
© + © 2017 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany
Manufactured and printed in Germany
WERGO · Postfach 36 40 · 55026 Mainz · Germany
service@wergo.de · www.wergo.de