



Rozalie Hirs Platonic ID

1

Platonic ID (2005-2006)

for 13 instrumentalists

Asko Ensemble and

Bas Wiegers (conductor)

17'59"

2

article 0 (2000)

[transarctic buddha]

*for solo percussion: pitched
metals and pitched natural stones*

Arnold Marinissen, percussion

7'54"

3

article 1 to 3 (2003)

[the]

[aleph]

[a]

for piano solo

Dante Oei, piano

11'12"

4

article 4 (2004)

[landkaartje – la carte

géographique – map butterfly]

for violin solo

Anna McMichael, violin

10'02"

5

Book of mirrors (2001)

for 19 instrumentalists

Asko Ensemble and

Stefan Asbury (conductor)

12'04"

total duration: 59'14"

Platonic ID (2005-2006)

Dedicated to the memory of Jonathan D. Kramer

For flute, piccolo, clarinet, bass clarinet, piano four hands, two violins, two violas, two cellos and double bass.

Commissioned by the Asko Ensemble. First performance: Serie Tijdgenoten, 23 February 2005, Concertgebouw Kleine zaal, Amsterdam, Netherlands – Asko Ensemble and Bas Wiegers (conductor). First performance of the revised version: Gaudeamus Music Week, 5 September 2006, Muziekgebouw aan 't IJ, Amsterdam, Netherlands – Asko Ensemble and Bas Wiegers (conductor).

article 0 (2000)

Dedicated to shining star Arnold Marinissen

Commissioned by Big Bang Festival. First performance: Big Bang Festival, Muziekcentrum Vredenburg, Utrecht, Netherlands, January 12, 2000 – Arnold Marinissen (percussion).

article 1 to 3 (2003)

Dedicated to my parents

Commissioned by Kees Wieringa. First performance: Een nieuwe lente, Concertgebouw Kleine zaal, Amsterdam, April 2, 2003 – Kees Wieringa (piano). First integral performance: Concerten Tot en Met, Bethaniënklooster, Amsterdam, December 18, 2003 – Dante Oei (piano).

article 4 (2004)

Dedicated to Anna McMichael, Queen of Diamonds

Commissioned by Concerten Tot en Met. First performance: Concerten Tot en Met, Bethaniënklooster, Amsterdam, April 1, 2004 – Anna McMichael (violin).

Book of mirrors (2001)

Dedicated to Machiel Spaan

For flute, oboe, clarinet, bassoon, French horn, trumpet, trombone, harp, electric guitar, piano, two percussionists, two violins, two violas, two cellos and double bass.

Commissioned by the Asko Ensemble. First performance: Soundscreen Project, Holland Festival, Stadsschouwburg, Amsterdam, June 20, 2001 – Asko Ensemble with Stefan Asbury (conductor), live performance to film #23.2 by Joost Rekveld. Music and film were made in close collaboration between the composer and the film maker. Book of Mirrors received the Boris and Edna Rapoport Prize for composition, Music Department, Columbia University, New York, May 2002.

Asko Ensemble

flute: Mirjam Teepe (1), Fernande Veldhuis (1), Peter Verduyn Lunel (5) ► *oboe:* Evert Weidner (5) ► *clarinet:* Hans Colbers (1), Jacques Meertens (5) ► *bass clarinet:* David Kweksilber (1) ► *bassoon:* Margreet Bongers (5) ► *horn:* Wim Timmermans (5) ► *trumpet:* Willem van Vliet (5) ► *trombone:* Toon van Ulsen (5) ► *percussion:* Steef Gerritse (5), Niels Meliefste (5) ► *piano:* René Eckhardt (1), Niek de Vente (1, 5) ► *harp:* Ulrike von Meier (5) ► *electric guitar:* Paul van Utrecht (5) ► *violin:* Heleen Hulst (1), Jan Erik van Regteren Altena (1, 5), Erik Kromhout (5) ► *viola:* Bernadette Verhagen (1, 5), Rogier van der Tak (1), Annemarie van den Boogaard (5) ► *cello:* Doris Hochscheid (1, 5), Örs Köszeghy (1), Marjolein Meijer (5) ► *double bass:* Pieter Smithuijsen (1, 5).

Recorded at Muziekgebouw aan 't IJ, Amsterdam, 7 September 2006 (1),
Studio Grasland, Haarlem, 2 January, 2005 (2, 3, 4) and Muziekcentrum Vredenburg,
Utrecht, 21 June, 2001 (5).

Recording and sound engineering: Guido Tichelman (1, 2, 3, 4) and Leo de Klerk (5).
Sound direction: Richard Rijnvos (1, 2, 3, 4) and Jorn Mineur (5).

The recordings were made possible through financial support by the Asko Ensemble (1,
5), the Gaudeamus Foundation (1), the Muziekgebouw aan 't IJ (1), NPS Television (5)
and the Thuiskopiefonds (1, 2, 3, 4).

Photograph ©2005 Patrick Post
Design ©2007 Fokke Wubbolts, Arnhem
Artistic director Attacca: Sieuwert Verster

All scores are published by Donemus, Netherlands. www.donemus.nl
All compositions were written with the financial support of the Fonds voor
de Scheppende Toonkunst, Amsterdam, Netherlands.

Special thanks to Willem Hering and Tristan Murail

Website of Rozalie Hirs: www.rozalie.com

The soft, gleaming skin of sounds

Anthony Fiumara

Purified, as if washed clean—that is one way one might characterize the music of Rozalie Hirs (1965). Her work is presented with the greatest clarity; she creates a world in a few gestures. Within that world, sonic beauty is of greater importance than the display of technique or structure. Indeed, though Hirs' points of departure are almost always austere and sober, she permits herself a great measure of intuition. The listener hears a number of associations that occur within the limits of the plot she has laid out for herself. This is not to say that the Dutch composer only works intuitively when constructing her works—quite the contrary. At first hearing, her gestures may seem simple but beneath them refined methods are hidden, rooted in mathematical or physical ideas. Perhaps this has something to do with Hirs' background as a chemical engineer, her training before she devoted her life to the muses.

The unwary listener need not, in fact, be occupied with the mathematical framework underlying her music. Hirs seems to be most eager to show you the soft, gleaming skin of her sounds. Each successive piece becomes more and more soulful and warm-blooded – as exemplified by the most recent work on this CD, *Platonic ID* (2006), which Hirs wrote for the Asko Ensemble.

In *Platonic ID*, Hirs took the overtones described by Plato in his *Timaeus* as a point of departure: frequency relations that are, for Plato, the expression of the World Soul. The composer used these pitch relationships to create her harmonies: a number of fifths and octaves impart to the piece its particularly consonant character. *Platonic ID* elegantly unfolds in rustling waves of quick notes, with moments of repose where the chords are heard sounding out in the piano, or in which short, luminous chorales suddenly shine forth. 'Usually, I'm looking for fluid transitions in my work, but in *Platonic ID* I chose to work with blocks that can be clearly distinguished. Within those blocks, the

music is intentionally very fluid again’.

Not content to be only a former engineer and a composer, Hirs is a poet as well. Recently, her third collection, *Speling (Leeway)* was published, as in the case of her first two collections *Locus* and *Logos*, by the publishing house, Querido. ‘I first took up poetry’, Hirs says when asked which art form she practiced first. As long as I can remember I have been fascinated with words and sound. Already, when I could only write my own name, I wished to rearrange the letters, just to see what it might say. Written language to me was a code, a mysterious thing whose workings I didn’t yet fully grasp’.

‘My first serious poems I wrote when I began my chemistry studies. At that point it didn’t occur to me to attend conservatory. In my upbringing my parents always emphasized the importance of learning a trade. As an emancipated woman, I thought I would enroll in a science program and keep music and poetry only as side interests. I sang in bands and I took classical singing lessons at the music school. I diligently passed my chemistry exams, but music and poetry turned out to be my real life’.

After graduation, Hirs took a year off in order to find out whether she really wished to take the big step into music. She did, and applied to the Royal Conservatory at The Hague. ‘I wanted to go there, because it was where Louis Andriessen was teaching, and I greatly admired his music’. Hirs describes her time at the conservatory with Diderik Wagenaar and Louis Andriessen (and her subsequent studies with Tristan Murail in New York) as a period of discovery. Furthermore, during her first year as a conservatory student she took part in the poetry competition of the Pythian Games at Enschede, where she ended among the finalists, as a result of which Querido poetry editor Jan Kuijper invited her to submit some of her work, and Querido published Hirs’ first collection in 1998.

When asked what poetry and composing have in common, Hirs says: 'In both, you need distance, so as to think abstractly, and perspective, so as to see what you have made. On the one hand, creating is expressing yourself, but on the other hand you need this distance to improve yourself. The capacity for self-reflection is among the best qualities of any good artist'. This almost scientific attitude is also found in her *Book of mirrors* (2001), in which Hirs connects the use of acoustical laws of overtones, sum tones and difference tones to how a listener perceives sound. 'If you hear two tones at the same time, it turns out that the brain automatically adds certain others. I was wondering how I could use this fact to produce a harmonious and homogeneous sound'. Hirs wrote *Book of mirrors* as music for an abstract film by Joost Rekveld. The 'mirrors' in the title refer to the prime numbers and the mirrored structures that form the foundations of the work, making *Book of mirrors* into a kaleidoscope of ratios. Starting from the lowest level of the tones, through the chords and the tone-colors up to the level of time structures, everything is fixed by numerical measurements and their mirrorings. These correspond to the time structure of Rekveld's film and to particular details, for example the use of color.

After her years with Louis Andriessen, Hirs studied for some time with Tristan Murail at Columbia University. 'Murail's music I found to be very beautiful. What attracted me in his work was the way it was highly concerned with harmony and timbre, and with the psychology of time perception. His gestural style may be closer to a late-romantic idiom, whereas Andriessen is more of a classicist, interested in clarity of form. In addition, Murail is a phenomenal orchestrator, who takes the overtone structures of the instruments into consideration when writing. This way, he is capable of giving a small ensemble an almost symphonic sound. What I learnt from Murail built upon my studies with Andriessen: how to listen carefully, elaborate and notate things—and why they should be that way. Every detail must be right, every note must be good'.

This eye for detail is most clearly found in Hirs' series of solo works, each entitled *article*. Hirs primarily intends 'article' in the linguistic sense. 'The pieces are meditations on the articles of language', the composer explains.

But 'article' might also be taken in the sense of 'writing' or 'textual fragment'. Then, one might see Hirs' *articles* as essays in sound – experiments, trials or treatises, like those of Montaigne – which treat some clearly delimited subject. Take, for example, *article 4*, in which Hirs lets go of the grammatical principle and takes a butterfly for her subject matter. 'By way of the (grammatical) articles I came to the Hebrew alphabet in *article 1 to 3*. At that point, it was a small step to get to the map butterfly of *article 4* and the Buddha (*article 0* was added to the cycle a few years after it was written)', Hirs explains.

article 0 is the first work that Hirs composed during her studies at Columbia University with Tristan Murail. This piece for percussion is an answer to Morton Feldman's *The King of Denmark*. If in Feldman's work the performer is given great freedom in the choice of instruments, in Hirs' piece these are fixed, comprising of metal instruments and a set of 23 tuned slabs of stone (Belgian bluestone and marble). The stones reminded Hirs of a sculpture of a person and of a ritual. Thus the Buddha, who, for the composer, is of similar stature as Feldman. The adjective 'transarctic' was a free association on her transatlantic sojourn in New York. Stone and metal (the other material in the work) gave Hirs, as she puts it, 'a cold sensation': arctic, so to speak. '*transarctic buddha* is a journey around the old, cold, bald head of a stone Buddha, around his crown; a terrestrial globe with ice on the poles, that keep sea and land invisible until the temperature rises above freezing point'.

The solo piano composition *article 1 to 3* (2003) is in three movements. This work explores the harmonic spectrum of a low B, situated far below the range of the piano.

At the same time, *article 1 to 3* is an examination of the properties of this particular string instrument. Part 1, titled [*the*], concerns itself with the resonance of the instrument, the vibrations caused by the strings and the body of the piano. The second movement is a 'meditation on the keyboard of the piano, on the relative position of the keys and on weightlessness', says Hirs. In movement three the composer quotes a short rhythmic motive from *Feu d'artifice*, one of the 24 preludes composed for piano by Claude Debussy. Fireworks indeed: Hirs wrote *article 1 to 3* for the occasion of her parents' fortieth anniversary.

article 4 [landkaartje – la carte géographique – map butterfly] from 2004 is an exploration of violin harmonics, overtones that sound when you half press the string at certain nodal points. It is interesting to see that Hirs notated her score for solo violin on two staves – the instrument is usually given one staff only. The lower staff notates the musician's fingering while the upper staff shows the sounding result of his actions. The 'fingering staff' is only seen by the player – the listener doesn't hear it. It's also a kind of phantom voice that plays an inaudible bass note for every sounding tone. The violin is like a virtuoso viola d'amore, or (according to the title) a butterfly flitting about and casting volatile shadows on the ground which travel along with it, 'in a mysterious conjunction of body, light and motion', according to Hirs. The map of the pitches comes into existence as the butterfly flies across the fingerboard. The harmonics and their 'ground shadows' were used again by the composer as a point of departure for the harmonies in *Platonic ID*.

One further point: in spite of her fascination with the shadowy world of the overtones and their harmonic relationship, Hirs doesn't view herself as a spectral composer: 'I don't like the term spectral music very much because it has certain stylistic implications. I do let myself be inspired by spectra as they can be found in nature and

analyzed with the aid of the computer, and by the frequency calculations that we know from electronic music as well. I want to design an architecture of sound. I would like to move through a musical work as through a space. What others call 'form' I call 'sonic space', given by the relation between tones that built a structure during the compositional process'. Hirs may not want to be considered part of the spectralist movement within which Murail is generally placed, yet a work like *Platonic ID* has an unmistakably French sound to it. Hirs herself does not disagree with this view, although she was thinking also of jazz figures like John Coltrane. 'But that association is very personal. May I tell you what seems ideal to me? To write a kind of music that engages in dialogue with physical and psychological processes in the brain. Composers like Claude Vivier, Gérard Grisey and Tristan Murail, for example, manage to do that. They literally create sensuous pieces, a music of the senses, which communicates with the listener. In the ideal case, music provides an experience the listener has never had'.

Translation: Samuel Vriezen/James Helgeson

De zachte, glimmende huid van klank

Anthony Fiumara

Schoongewassen, zo zou je de muziek van Rozalie Hirs (1965) kunnen noemen. En helder van betoog, want Hirs weet vaak in een paar gebaren een wereld te scheppen. Daarbinnen is de schoonheid van klank belangrijker dan het exposeren van technieken of het blootleggen van structuren. Ook opvallend: hoewel Hirs' uitgangspunten bijna altijd streng en uitgebeend zijn, staat ze zichzelf in tweede instantie een grote mate van intuïtie toe. En laat haar muziek zich aanhoren als een feest van associaties, binnen het perceel dat ze voor zichzelf heeft neergelegd. Dat wil overigens niet zeggen dat de Nederlandse componiste enkel op haar gevoel afgaat bij het construeren van haar werken. Integendeel. Onder de op het eerste oor eenvoudige gestes schuilen verfijnde methodes, vaak op wis- of natuurkundige grondslag. Misschien heeft dat wel te maken met Hirs' achtergrond als scheikundig ingenieur, waarvoor ze werd opgeleid voordat ze haar leven in dienst van de muzen stelde.

Met dat wiskundige skelet onder haar muziek hoef je je als argeloze luisteraar overigens niet bezig te houden. Hirs lijkt je vooral de zachte, glimmende huid van haar klanken te willen tonen. En die wordt in haar laatste stukken steeds warmbloediger en bezielder. Zoals in *Platonic ID* (2006), het recentste werk op deze cd, dat Hirs voor het Asko Ensemble schreef.

In *Platonic ID* nam ze als basis de boventonen die de filosoof Plato in Timaeus beschreef: frequentieverhoudingen die volgens de oude filosoof de uitdrukking van de 'wereldziel' zijn, legt Hirs uit. Die toonsverhoudingen gebruikte de componiste om haar samenklanken mee te maken: veel kwinten en oktaven die het stuk een consonant karakter geven. *Platonic ID* ontvouwt zich elegant in ruisende golven van snelle noten, met rustpunten waarin de akkoorden van de piano blijven liggen.

Of waarin ineens korte koralen in oplichten. “Ik ben normaal gesproken op zoek naar vloeiende overgangen in mijn werk, maar in Platonic ID heb ik ervoor gekozen om in duidelijk te onderscheiden blokken te werken. Binnen die blokken is de muziek bewust heel vloeiend.”

Behalve ex-ingenieur en componist is Hirs ook dichter. Hirs publiceerde recent haar derde bundel [*Speling*], die net zoals de eerste twee (*Locus* en *Logos*) verscheen bij uitgever Querido. “Ik ben eerst gaan dichten”, antwoordt Hirs op de vraag welke van de twee kunsten ze het eerst beoefende, de poëzie of de muziek. “Zo lang als ik me kan herinneren ben ik al met woorden en klank bezig. Toen ik alleen mijn eigen naam kon schrijven vond ik het al interessant om die letters om te draaien, om te zien wat er dan zou staan. Geschreven taal was voor mij een code, iets mysterieus waarvan ik nog niet goed begreep hoe het werkte.”

“Mijn eerste serieuze gedichten schreef ik toen ik scheikunde ging studeren. Het kwam nog niet bij me op om naar het conservatorium te gaan. Ik heb van huis uit meegekregen dat ik mijn brood moest kunnen verdienen met een vak. Ik koos als geëmancipeerde vrouw voor een bèta-opleiding. En de muziek en poëzie deed ik erbij als hobby. Ik zong in bands en had klassieke zangles op de muziekschool. Voor mijn studie scheikunde haalde ik wel braaf mijn tentamens, maar muziek en poëzie waren mijn eigenlijke leven.”

Na haar afstuderen nam Hirs een jaar vrij, om te onderzoeken wat ze nou eigenlijk wilde: de scheikunde in of verder met de muziek. Het werd dat laatste, en zo besloot ze te gaan studeren aan het Haags Koninklijk Conservatorium in Den Haag. “Ik wilde daar naartoe, want daar zat Louis Andriessen, wiens muziek ik erg bewonderde.” Hirs beschrijft haar conservatoriumtijd bij Diderik Wagenaar en Louis Andriessen (later ook in New York bij Tristan Murail) als een ontdekkingsreis. Daar kwam nog bij dat ze in haar eerste jaar als dichteres meedeed aan de ‘Pythische Spelen’ in Enschede, en

daar bij de finalisten eindigde. Naar aanleiding daarvan nodigde redacteur Jan Kuijper van Querido haar uit voor een gesprek. En effende hij de weg voor Hirs' debuutbundel die in 1998 verscheen.

Gevraagd naar de overeenkomst tussen het dichten en componeren, antwoordt Hirs: "Bij beiden heb je afstand nodig om te kunnen abstraheren, perspectief om te zien wat je hebt gemaakt. Enerzijds is scheppen een uiting van jezelf, maar anderzijds heb je die afstand nodig zodat je jezelf kunt verbeteren. Reflectie is een van de beste eigenschappen voor een goed kunstenaar." Die welhaast wetenschappelijke houding vind je terug in *Book of mirrors* (2001), waarin Hirs de akoestische wetten van boven-, som- en verschiltönen koppelt aan hoe een luisteraar een klank waarneemt. "Als je tegelijkertijd twee tonen hoort, blijken de hersenen er zelf bepaalde tonen bij te denken. Je denkt dus veel meer te horen dan alleen die twee tonen. Mijn vraag was hoe ik dat gegeven kon gebruiken om te komen tot een welluidende, homogene klank." Hirs schreef *Book of mirrors* als muziek bij een abstracte film van Joost Rekveld. De 'spiegels' uit de titel verwijzen naar de priemgetallen en de gespiegelde structuren die ten grondslag liggen aan het werk. Dat maakt *Book of mirrors* tot een kaleidoskoop van verhoudingen. Van het kleinste niveau van tonen, akkoorden en kleuren tot en met de tijdsstructuren ligt alles vast in getalsmetingen en hun spiegelingen, die op hun beurt corresponderen met de proporties en zelfs het kleurgebruik in Rekvelds film.

Na haar conservatoriumtijd bij Andriessen, studeerde Hirs ook een poosje bij Tristan Murail aan Colombia University in New York. "Ik vond Murails muziek erg mooi. Wat me aansprak in zijn werk is dat het vooral op harmonie en klankkleur is gericht. Murail houdt zich in zijn werk bezig met de psychologie van de tijdservaring. Zijn gestiek ligt meer in de romantische traditie, terwijl Andriessen meer een classicus is die voor helderheid gaat. Murail is bovendien een fenomenaal instrumentator, die de

bovenstoonstructuren van de instrumenten betreft in zijn orkestratie. Op die manier is hij in staat om een ensemble een bijna symfonische klank te geven. Wat ik van Murrail heb geleerd, ligt in het verlengde van de lessen bij Andriessen: kijken naar hoe je dingen opschrijft en waaróóm ze zo moeten zijn. Elk detail moet kloppen, elke noot moet goed zijn.”

Dat oog voor het kleine komt het duidelijkst tot uiting in Hirs' solowerken onder de serietitel *article*. Net zoals het Engelse 'article' heeft het woord in het Nederlands de door Hirs bedoelde betekenis van lidwoord of 'artikel'. "De *articles* zijn meditatie op lidwoorden", aldus de componiste.

Maar 'artikel' zou je, net zoals in het Engels, ook op kunnen vatten als 'geschreven stuk, tekstfragment'. In dat geval zou je Hirs' *articles* ook kunnen zien als klinkende essays, korte probeersels in de montaigniaanse zin des woords die een duidelijk afgebakend onderwerp behandelen. Neem bijvoorbeeld *article 4*, waarin Hirs al afwijkt van het lidwoord-beginsel en waarin ze in plaats daarvan een vlinder als onderwerp neemt. "Via de lidwoorden kwam ik terecht bij het Hebreeuwse alfabet in *article 1 to 3*. Toen was de stap naar *landkaartje (article 4)* en *buddha (article 0)*, dat pas later aan de cyclus werd toegevoegd) ook niet meer zo groot", verklaart Hirs.

article 0 [transarctic buddha] is het eerste werk dat Hirs tijdens haar verblijf aan Columbia University bij Murail schreef. Het slagwerkstuk is een antwoord op *The King of Denmark* van Morton Feldman. Waar Feldman de speler in grote mate de vrijheid geeft om zijn eigen instrumenten te kiezen, liggen die bij Hirs vast in metaal en een set van 23 gestemde stenen (voor de liefhebbers: Belgisch hardsteen en marmer).

De stenen deden Hirs denken aan een sculptuur van een persoon en aan een ritueel. Ziedaar de Boeddha, voor de componiste van eenzelfde statuur als Feldman. Het bijvoegelijk naamwoord 'transarctic' was een vrije associatie op haar transatlantische verblijf in New York. Steen en metaal (het andere materiaal in het werk) gaven Hirs

naar eigen zeggen “een koud gevoel”: artisch, als het ware. “*transarctic buddha* is een reis rond het oude, koude, kale hoofd van een stenen Boeddha – rondom zijn kroon; een wereldglobe met ijs op de polen, die de zee en het land onzichtbaar houden totdat de temperatuur boven het nulpunt stijgt.”

De compositie voor piano solo *article 1 to 3* (2003) bestaat uit drie delen. Het werk onderzoekt het harmonisch spectrum op de noot B, die in dit geval ver onder het bereik van een vleugel ligt. *article 1 to 3* is ook een onderzoek naar de eigenschappen van het snaarinstrument. Deel 1 – [*the*] getiteld – houdt zich bezig met de resonantie van het instrument, met de trillingen die de snaren en het klanklichaam van de piano veroorzaken. Het tweede deel is een “meditatie op het toetsenbord van de piano, op de relatieve positie van de toetsen en op gewichtloosheid”, aldus Hirs. In het derde deel – [*a*] – citeert de componiste een klein ritmisch motief uit *Feu d’artifice*, een van de 24 *Préludes* die Claude Debussy voor piano schreef. Vuurwerk als afsluiting, want Hirs maakte *article 1 to 3* voor het 40-jarige huwelijksfeest van haar ouders.

article 4 [landkaartje – la carte géographique – map butterfly] uit 2004 is een onderzoek naar flageoletten op de viool, boventonen die klinken als je de snaar op bepaalde knooppunten half indrukt. Het is interessant om te zien dat Hirs haar partituur voor viool solo op twee balken noteerde, waar het instrument normaal gesproken gewend is van één balk te lezen. De onderste balk laat zien welke greep de violist moet pakken, de bovenste balk toont het klinkende resultaat van die actie. De ‘grepenbalk’ ziet alleen de speler, als luisteraar hoor je die niet. Het is een soort fantoomstem, die bij iedere klinkende toon een onhoorbare basnoot speelt. De viool als virtueuze viola d’amore, of (vrij naar de titel) als een fladderende landkaartvlinder die zijn al even vluchtige schaduw op de grond werpt en laat meereizen. “in een mysterieuze verbinding tussen lichaam, licht en beweging”, aldus Hirs. De landkaart van de toonhoogte ontstaat tijdens de vlucht van de vlinder over de hals van de viool.

De flageoletten en hun grondschaduwen hergebruikte de componste als basis voor de harmonieën in Platonic ID.

En ten slotte nog dit. Ondanks haar fascinatie met de schimmenwereld van de boven-tonen en hun harmonische relaties, ziet Hirs zichzelf niet als spectraal componist: "Ik hou niet zo van de term 'spectrale muziek' omdat die stilistische implicaties heeft. Wel laat ik me inspireren door spectra zoals je die in de natuur kunt vinden en met computers kunt ontleden; en door frequentieberekeningen zoals we die kennen uit de elektronische muziek. Ik wil een architectuur van klank ontwerpen. Ik wil me door een stuk bewegen als door een ruimte. Wat anderen wel met 'vorm' aanduiden, noem ik 'klankruimte': de relatie tussen de tonen die tijdens het compositorische proces samen een structuur maken." Hirs mag dan niet tot het spectralisme gerekend willen worden waar Murail meestal onder wordt gecatalogiseerd, toch klinkt een werk als Platonic ID ronduit Frans. Daar is Hirs het wel mee eens, hoewel ze zelf eerder de associatie had met de jazz van bijvoorbeeld John Coltrane. "Maar dat is heel persoonlijk. Zal ik je vertellen wat mijn ideaal is? Dat ik een soort muziek leer te schrijven die een dialoog aangaat met de fysieke en psychologische processen in de hersenen. De componisten Claude Vivier, Gérard Grisey en Tristan Murail zijn daar bijvoorbeeld in geslaagd. Zij maakten letterlijk zinnelijke stukken. Een muziek van de zintuigen, die communiceert met de luisteraar. In het ideale geval probeer ik de luisteraar met mijn muziek een ervaring te geven die hij nog niet had."



A large, stylized white letter 'V' is centered on a light blue background. The 'V' is composed of two thick, parallel lines that meet at a sharp point at the bottom center. The top of the 'V' is cut off by the edges of the frame.

ATTACCA