

NM 11

NL EN

...along the landscape and flowing currents over Kate Moore

November Music 2018

over Kate Moore

...along the landscape and flowing currents

door Joep Christenhusz

November Music 2018



...along the landscape and flowing currents

over Kate Moore

door Joep Christenhusz

no
vem
ber
music

November Music 2018

Content

6	
Introduction	64
18	On castles and composing a place called home
Musical ecology	66
24	The journey and the traveller
'Stroming'	76
28	'Here come the planes'
Sounding crystals	84
36	Vibrant matter
Between ethics and aesthetics	94
42	About the composer
Holes in paradise	97
52	List of works
The landscape as history book	98
58	About the author
The songlines	100
	Colophon

Inhoud

7	
Inleiding	65
19	Over kastelen en het componeren van een thuis
Muzikale ecologie	69
27	De reis en de reiziger
Stroming	77
29	'Here come the planes'
Klinkende kristallen	85
37	Vitale materie
Tussen ethiek en esthetiek	95
43	Over de componist
Gaten in het paradijs	97
53	Werkenlijst
Het landschap als geschiedenisboek	99
59	Over de auteur
De songlines	100
	Colofon



Introduction

*'He cut some reeds to measure and secured them
In holes pierced through the beast's shell from the back.
With skill he stretched a cowhide thong around it.
He fitted horns and joined them with a crosspiece.
Stretched seven sheep's-gut strings to sound together
Across it. Now he held the fine new gadget
And tried it string by string, hand and pick making
prodigious sounds.'*

Homeric hymn to Hermes

(transl.: Sarah Ruden - Homeric Hymns)

It is early July as Kate Moore (1979) takes me around her studio in Amsterdam-Oost. The slender composer gambols dreamily through the sparsely furnished space as she digs up outlines of compositions from a desk drawer, shows pictures of a trip in the Australian outback, and points at the flowerpots that she uses to grow her own vegetables, as a sustainability experiment: sweet potatoes, tomatoes, and carrots. 'You start to realize how much time and energy it takes to feed just one person', she explains, 'let alone the billions of people that populate the earth.'

Shortly afterwards we are standing near a table that is covered with ceramic dishes, bells, pipes, and a flute. These are instruments Moore herself made for her *Porcelain Project* (2016), a work commissioned by Slagwerk Den Haag. No, the miniature porcelain lyre fitted out with guitar strings is not actually part of the set. She made it purely out of curiosity.

Inleiding

*'Hij sneed rietstengels op maat en maakte die vast,
de uiteinden over de rug en door het schild van de schildpad,
en spande er toen vaardig ossenhuid overheen.
Hij maakte er ook twee hoorns aan vast
en monteerde daar een dwarsstuk op,
en spande zeven snaren van schapendarmen.
Nadat hij dit gedaan had stemde hij iedere snaar met een sleutel,
terwijl hij het mooie ding vasthield.
Door de aanraking van zijn hand klonk het prachtig.'*

Homerische hymne aan Hermes

(vert. Maarten Hendriksz)

Het is begin juli als Kate Moore (1979) me een rondleiding geeft door haar studio in Amsterdam-Oost. Dromerig dartelt de tengere componist door de schaars ingerichte ruimte, terwijl ze schetsen van composities opdiept uit een bureaulade, foto's laat zien van een trip door de Australische wildernis, en de bloempotten toont waarin ze bij wijze van duurzaamheids-experiment haar eigen groenten kweekt: zoete aardappel, tomaat en wortel. 'Het doet je beseffen hoeveel tijd en energie het kost om één persoon te voeden', vertelt ze, 'laat staan de miljarden mensen die op dit moment de aarde bevolken.'

Even later staan we bij een tafel die vol ligt met keramische schaaltes, schellen, pijpjes en een fluit. Het is het instrumentarium dat Moore zelf maakte voor haar *Porcelain Project* (2015-2017), een opdrachtwerk van

'It is a seminal instrument in some ways and it symbolises the genesis of music in various cultures. It made me want to find out more.'

She asks if I know Plutarch's story about how the Egyptian god Seth murdered his brother Osiris? His body was stretched into lyre strings as a punishment. Or the Homeric ode to Hermes in which the wing-footed messenger turns a tortoise shell into a lyre for Apollo?

The visit pans out in the somewhat diffuse manner that also characterises the conversations that fed into this monograph. To interview Moore means being led by a soft voice, albeit at high speed, in a dizzying maelstrom of stories, anecdotes, associations, elaborations, and reflections. Sometimes there is a silence as the thread of the conversation appears to have been lost on a side road (one of many). But then an unexpected change of thought or retracing moment effortlessly reroutes to the core of her argument or she starts to tread water ('Ok, let's rewind...').

Many themes that figure large in her work were raised in this way during the roughly nine hours that I spoke with Moore this summer, that figure large in her work. She talked about her deep love of nature, her concern over ecological issues including climate change, and her fascination for where music and mathematics intersect. We also discussed her passion for history, mythology, philosophy, her zeal for travelling, her love for Walt Whitman's poetry (which inspired the title of this booklet), and her tactile way of working. Moore follows her fingers when it comes to inspiration. She often feels her way into a new composition by creating a series of drawings [a selection has been included in this publication, JC] and through experimental sessions with ceramics or other materials.

Slagwerk Den Haag. Nee, die kleine porseleinen lier, bespannen met gitaarsnaren hoort er eigenlijk niet bij. Die maakte ze puur uit nieuwsgierigheid: 'Het is toch een soort oerinstrument dat in verschillende culturen symbool staat voor het ontstaan van de muziek. Ik wil dan weten hoe zoiets werkt.'

Of ik trouwens het verhaal van Plutarchus ken, over de moord van de Egyptische god Seth op zijn broer Osiris. Voor straf werd zijn lichaam opgerekt tot liersnaren. Of anders misschien de Homerische ode aan Hermes, waarin de gevoetvleugelde boodschapper voor Apollo een lier maakt uit een schildpadhuis?

Het bezoek verloopt volgens het wat verstrooide patroon dat ook de gesprekken voor dit boekje kenmerkte. Wie Moore interviewt, wordt met zachte stem, doch op hoog tempo meegevoerd in een duizelingwekkende maalstroom van verhalen, anekdotes, associaties, uitweidingen en bespiegelingen. Soms valt er een stilte en lijkt de rode draad van het gesprek zoekgeraakt op een van de vele zijwegen, maar via een verrassende gedachtesprong of pas op de plaats ('Ok, let's rewind...') komt ze moeiteloos terug op de kern van haar betoog.

In de slordige negen uur dat ik Moore afgelopen zomer sprak, kwamen zo tal van thema's aan bod die een belangrijke rol spelen in haar werk. Ze vertelde over haar grote liefde voor de natuur, haar bezorgdheid over ecologische thema's als klimaatverandering, en haar fascinatie voor het snijvlak van muziek en wiskunde. Ook spraken we over haar passie voor geschiedenis, mythologie en filosofie, over haar reislust, haar liefde voor de poëzie van Walt Whitman (aan wie de titel van dit boekje is ontleend), en haar tactiele manier van werken. Inspiratie loopt voor Moore via haar vingers. Niet zelden begint een nieuwe compositie met een reeks tekeningen [een selectie is als illustratie opgenomen in deze publicatie, JC] of een experimenteersessie met keramiek of andere materialen.

Saliently, what binds these subjects is an explicit focus on the (tangible) external world. You will search in vain in Moore's oeuvre for personal outpourings, an autobiographic subtext, or airings of a private life. 'My music is not about me', was an often-heard statement this summer. Her work is rooted in the world that surrounds us, in fragments of reality, filtered through her own experience and threaded into a consistent musical 'narrative'.

The Canadian composer and music essayist R. Murray Schafer describes in his book *The Soundscape, Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977) a similar 'extrospective' focus that belongs to a tradition tracing back from Messiaen's musical adaptation of birdsong to the concept of a Harmony of the Spheres, the medieval quadrivium, Pythagoras, and the story of Hermes and the Lyre he made for Apollo. 'In it [music] arises with the discovery of sonic properties in the materials of the universe', he writes. 'Music is conceived as external sound, God-sent to remind us of the harmony of the universe. It is exact and mathematical. Its methods of exposition are number theories.'

Seen in this light, Moore's porcelain lyre equally is a striking symbol for the aesthetic way of thinking that underpins her notes.

Among the sketches that Moore showed me that afternoon in July was the blueprint for a work that she regards as a milestone in her oeuvre, *Klepsydra* (2009). The title of the ensemble piece refers to the eponymous ancient Greek water clock. Particularly to the Horologion of Andronikos, an advanced water clock model that indicated the time and the position of the celestial bodies in the Roman Agora (marketplace) in Athens.

Analogously, Moore designed *Klepsydra* as an astronomic timepiece in sound. A stream of cadence formulas (always vi-I-V) in downward fifths sets in motion cycles of various durations that encircle each other like

Opvallende gemeenschappelijke deler in deze onderwerpen is de nadrukkelijke blik op de (tastbare) buitenwereld. In Moore's oeuvre zoek je tevergeefs naar persoonlijke ontboezemingen, een autobiografische subtekst, of uitdrukkingen van een particulier gevoelsleven. 'Mijn muziek gaat niet over mij', was deze zomer een veelgehoorde uitspraak. Eerder wortelt haar werk in de wereld om ons heen, in brokstukken werkelijkheid die, gefilterd door de eigen ervaring, aaneen zijn geregen tot een consistent muzikaal 'verhaal'.

In zijn boek *The Soundscape, Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977) ontwaart de Canadese componist en muziekpublicist R. Murray Schafer een soortgelijke 'extrospectieve' blik in een traditie die van Messiaen's muzikale adaptaties van vogelzang terugvoert naar de idee van een Harmonie der Sferen, het middeleeuwse quadrivium, Pythagoras en het verhaal van Hermes en de lier voor Apollo. 'Muziek ontstaat er uit de ontdekking van klankmatige eigenschappen in het materiaal van het universum', schrijft hij. 'Muziek wordt er gezien als extern geluid, door God gegeven om ons te herinneren aan de harmonie van de kosmos. Ze is exact en mathematisch, haar methode is het getal.'

Zo bezien is Moore's porseleinen lier eveneens een treffend symbool voor de esthetische denkwereld die schuilgaat achter haar noten.

Bij de schetsen die Moore me die bewuste julimiddag liet zien, was onder meer de blauwdruk voor een stuk dat naar eigen zeggen een mijlpaal in haar oeuvre vormt: *Klepsydra* (2009). De titel van het ensemblewerk verwijst naar de traditionele Oudgriekse waterklok. In het bijzonder naar het Horologium van Andronikos, een geavanceerd waterklokmodel dat op het marktplein van het oude Athene de tijd en de stand van de hemellichamen aangaf.

planets. For instance, at one level the 180 bars of the score consist of **three** sections of 60 bars. Viewed from a different perspective, in keeping with the five classical planets (Mercury, Venus, Mars, Jupiter, and Saturn) they can be divided into **five** series of 36 bars, in each of which **twelve** cadences – the same number as the signs of the zodiac – are curled into each other.

Considering the importance that Moore attributes to *Klepsydra* (the first work organized to her satisfaction according to strict numerological ratios) I have opted to base the structure of *...along the landscape and flowing currents* on the same proportions. Consequently, this publication contains 11 chapters (plus an introduction makes **twelve**) in which have been embedded contextual lines that connect to **five** very different thinkers. The British ecologist and philosopher Timothy Morton, the theorist Boëthius, French thinker Michel de Certeau, and the new-materialist philosophers Bruno Latour and Jane Bennett are successively making their appearance.

The monograph has also been subdivided into **three** thematic clusters. The first one describes the natural roots of Moore's music in terms of organic growth, maths, and ecological engagement. Humans come to the fore in the second cluster as 'space' (= the conglomerate of natural processes within a geometrically defined environment) becomes 'place', a landscape infused with historical, mythological, and linguistic tracks. The third section puts Moore's fascination for materials and machines under the microscope as well as her ambivalent attitude towards modern technology.

As part of the research for this project I read with great interest Moore's *The Point of Origin* (2012), a collection of six essays on her own work. She asks herself the following question in the preface. 'As a composer and as a

Naar analogie ontwierp Moore met *Klepsydra* een astronomisch uurwerk in klank. Een kwintsgewijs dalende stroom cadensformules (steeds vi-I-V) zet een aantal cycli van verschillende lengtes in gang die als planeten om elkaar heen cirkelen. Zo vallen de 180 maten van de partituur op één niveau uiteen in **drie** secties van zestig maten. Op een ander plan worden ze in overeenstemming met de **vijf** klassieke planeten (Mercurius, Venus, Mars, Jupiter en Saturnus) onderverdeeld in een vijftal reeksen van 36 maten. In elk ervan liggen volgens het aantal tekens van de dierenriem **twaalf** cadensen opgekruld.

Gezien het belang dat Moore aan *Klepsydra* toedicht (het is haar eerste werk dat ze naar tevredenheid volgens strikte getalsverhoudingen inrichtte) heb ik ervoor gekozen om de opzet van *...along the landscape and flowing currents* op dezelfde proporties te baseren. Gevolglijk bestaat deze publicatie uit elf hoofdstukjes (plus een inleiding maakt **twaalf**), waarin contextuele lijntjes naar **vijf** uiteenlopende denkers zijn verweven. Achtereenvolgens passeren de revue: de Britse eco-filosoof Timothy Morton, de middeleeuwse wijsgeer Boëthius, de Franse denker Michel de Certeau en de nieuw-materialistische filosofen Bruno Latour en Jane Bennett.

Het geheel is tenslotte onderverdeeld in **drie** thematische clusters, waarvan het eerste de natuurlijke wortels van Moore's muziek beschrijft in termen van organische groei, wiskunde en ecologisch engagement. In het tweede cluster doet de mens zijn intrede: 'space' (het geheel van natuurlijke processen binnen een geometrisch gedefinieerde ruimte) wordt er tot 'place', een landschap dat doortrokken is van historische, mythologische en talige sporen. De derde sectie legt tenslotte Moore's fascinatie voor materialen en machines onder een vergrootglas, evenals haar ambivalente houding ten opzichte van moderne technologie.

person I wonder what song do I sing. From where does my song originate, where is it going and where will it end?' ...*along the landscape and flowing currents* is an attempt to begin to provide an answer.

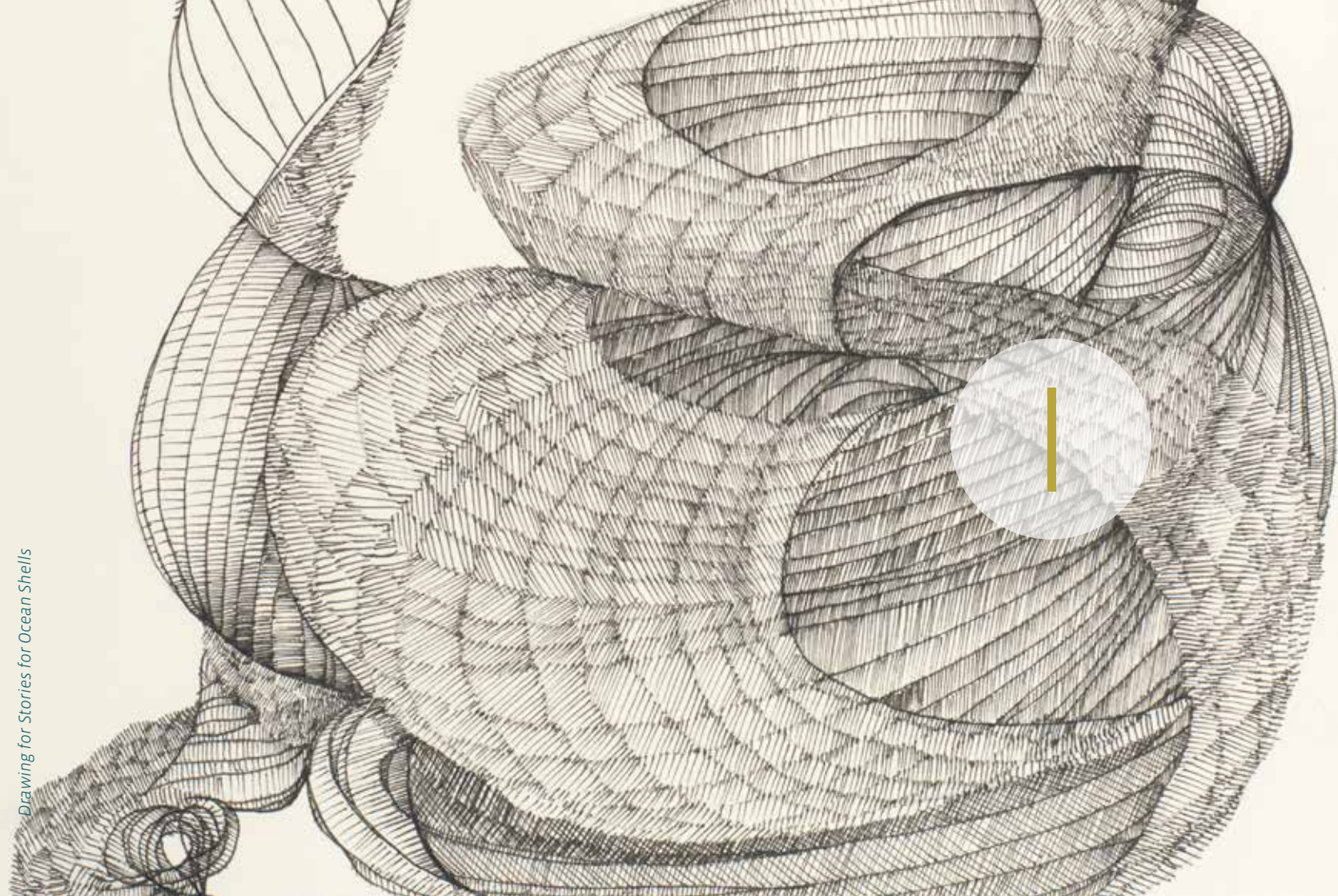
Joep Christenhusz

Hilversum, 10 September 2018

Tijdens de research voor dit project las ik met veel belangstelling Moore's *The Point of Origin* (2012), een verzameling van zes essays over haar eigen werk. In het voorwoord stelt Moore zich de volgende vraag: 'Als componist en als mens vraag ik mij af welk lied ik zing. Waar komt mijn lied vandaan, waar gaat het heen, en waar zal het eindigen?' ...*along the landscape and flowing currents* tracht het begin van een antwoord te geven.

Joep Christenhusz

Hilversum, 10 september 2018



Musical ecology

Time lapse sequences that focus on the plant kingdom are a much-loved item in nature documentaries. A bright green and recently germinated shoot wriggles out of ground within a few minutes as it grows into a young tree or shrub, in a graceful winding dance of stalks and leaves. Another classic is the barren savannah that abruptly turns into a lush ocean of grasses and flowers once the rainy season starts.

Moore's *Days and Nature*, commissioned by Askol|Schönberg in 2012, would not be amiss as a soundtrack. The work is constructed around the organic development of a repetitive minor motive (f/e-flat/g-flat/b-flat/f/g-flat) that spreads across the ensemble like ivy. Via a canon for the cello and piano it overruns the viola and the vibraphone, then the woodwind and all of the strings. Every bifurcation brings small mutations; the rhythmical structure changes (as quavers are stacked upon triplets and semiquavers) while subtle variations branch off. In no time, one is listening to a layered pulsating sound jungle, with the vegetative aural growth patterns as a musical reflection of vital natural processes.

A piece such as *Days and Nature* is exemplary for Moore's deep-seated love of nature. 'It is where I can dream in peace and where ideas come to me', she explains. 'I literally hear music in the sounds that birds make or in the wind blowing through the trees. My work is closely linked to the earth, to minerals, plants, animals, and their mutual interaction.'

In nature, everything revolves around the relationship between the parts and the whole, explains the composer. 'Even in the smallest piece of forest or the most insignificant corner of the garden you will find an ecosystem of organisms living side by side as part of a complex reciprocity.'

Muzikale ecologie

Het is een geliefd item in natuurdocumentaires: *timelapses* van het plantenrijk. In een tijdsbestek van een minuut of drie zie je hoe een pas ontkiemde loot zich frisgroen boven de grond uit wurmt om in een sierlijke kronkeldans van stelen en bladeren uit te groeien tot een jonge boom of struik. Ook een klassieker: de dorre savanne die met de komst van het regenseizoen plotseling verandert in een zee van grassen en bloemen.

Moore's *Days and Nature*, in 2012 geschreven in opdracht van Askol|Schönberg, zou niet misstaan als soundtrack. Het werk is opgebouwd rond de organische groei van een herhalend mineur-motiefje (f-es-ges-bes-f-ges) dat zich als klimop verbreidt over het ensemble. Via een canon in de cello en de piano overwoekert het de altviool en de vibrafoon, vervolgens de houtblazers en de volledige strijkerssectie. Met elke vertakking doen zich kleine mutaties voor: de ritmische eenheid verandert (achtsten stapelen zich op triolen en zestienden) en subtiele variaties splitsen zich af. Binnen de kortste keren luister je naar een gelaagd pulserende klankrimboe. Vegetatieve groeipatronen in geluid, als muzikale afspiegeling van een vitaal natuurproces.

Een stuk als *Days and Nature* is exemplarisch voor Moore's diepgewortelde liefde voor de natuur. 'Het is de plek waar ik ongestoord kan dromen en waar ik ideeën opdoe', vertelt ze. 'Ik hoor er letterlijk muziek, in de geluiden van vogels of in de wind die door de bomen waait. Mijn werk is nauw verbonden met de aarde, met de mineralen, de planten, de dieren en de interactie daartussen.'

In de natuur draait alles om de verhouding tussen de delen en de gehelen, aldus de componist: 'Zelfs in het kleinste stukje bos of het

Days and Nature

Kate Moore

Dynamic, lively, expressive $\text{♩} = 108$

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Bass Clarinet in B \flat

Bassoon

Horn in F

Trumpet in B \flat

Trombone

Tuba

Bass drums

Percussion

Vibraphone Vibraphone percussion 1

Piano

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Contrabass

Dynamic, lively, expressive $\text{♩} = 108$

Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hr.

Trpt.

Tbn.

Tba.

B. D.

Perc.

Vib.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

I look for something similar in my music as I strive for a context that allows for chemistry between the sounds. Call it musical ecology.'

Sometimes such musical ecology takes the shape of audible geology. As in Moore's *Ridgeway* (2009), an ensemble piece inspired by a hike through the English native area of the composer [see also 'The landscape as history book', JC]. Moore takes the hills to the south of Oxford as the starting point for a clever instrumental soil survey: 'The structure of the piece is formed in a way akin to sedimentary bedrock where layers upon layers are compacted vertically and horizontally', she wrote in her essay collection *The Point of Origin* (2012). 'A parallel between the individual instrumental timbres of the ensemble and the gradations in colour, texture and hardness of sedimentary rock is inevitable. The tone of the clarinet is lustrous, smooth and hard like hematite... The electric guitar is metallic, lustrous, malleable, solid like pyrite or a metal such as copper or tin. The piano is pure, hard, translucent and cold like quartz or flint.'

It is tempting to connect Moore's musical nature adaptations to what the British philosopher Timothy Morton refers to as *ecomimesis*, i.e. the wish to use art to 'evoke a sense of the reality of nature'. 'Ecomimesis involves poetics of ambience', he states in *Ecology without Nature* (2007). 'Ambience denotes a sense of a circumambient, or surrounding, world. It suggests something material and physical.'

Ecomimesis is first and foremost a form of *rendering*, says Morton. This term refers (among others) to a visualisation technique whereby raw data and or virtual models are transformed into (moving) images that create the illusion of a consistent reality. That is to say, 'Rendering attempts to simulate reality itself ... The idea is that we obtain an *immediate* world, a directly perceived reality beyond our understanding.'

Moore makes ample use of similar techniques in a musical context.

onbeduidendste hoekje van je tuin vind je een ecosysteem van organismen die naast elkaar bestaan in een complexe wisselwerking. In mijn muziek zoek ik naar iets soortgelijks. Ik streef naar een context waarin sprake kan zijn van een chemie tussen klanken. Noem het een muzikale ecologie.'

Soms neemt zo'n muzikale ecologie de vorm aan van een klinkende geologie. Zoals in *Ridgeway* (2009), een ensemblestuk dat zijn inspiratie vond in een wandeltocht door de Engelse geboortestreek van de componist [zie ook 'Het landschap als geschiedenisboek', JC]. In de partituur neemt Moore de heuvels ten zuiden van Oxford als uitgangspunt voor een knap staaltje instrumentaal bodemonderzoek: 'De structuur van het stuk lijkt op sedimentair gesteente waar grondlagen verticaal en horizontaal op elkaar zijn geperst', schrijft ze in haar essaybundel *The Point of Origin* (2012). 'Er is een onvermijdelijke parallel tussen de individuele timbres van het ensemble en de verschillen in kleur, hardheid en textuur in de bodem. De klank van de klarinet is glanzend, glad en hard als hematiet. De elektrische gitaar is metalig, glanzend, smeedbaar, solide als pyriet, koper of tin. De piano klinkt puur, hard, doorschijnend als kwarts of vuursteen.'

Het is verleidelijk om Moore's muzikale natuuradaptaties in verband te brengen met wat de Britse eco-filosoof Timothy Morton *ecomimesis* noemt, ofwel het streven om in kunst 'een indruk van de natuurlijke realiteit op te roepen'. 'Ecomimesis brengt een *poetics of ambience* met zich mee', schrijft hij in *Ecology without Nature* (2007). 'Het duidt op een sterk gevoel voor het *circumambiente*, voor de ons omringende wereld. Het suggereert iets materiëls en lichamelijks.'

Ecomimesis is in de eerste plaats een vorm van *rendering*, aldus Morton. Het betreft een term uit de cinematografie, waar deze het geheel van audiovisuele effecten aanduidt die maken dat een serie filmshots de

The grand and spatial sound fields, the organic growth processes, the motives branching off endlessly, the cyclic repetitions and layered orchestrations – all of this underpins a strongly immersive listening experience. Moore writes music for wandering around in. Her compositions envelop listeners like a landscape.

In her own words, ‘Essentially, I compose as I want to be able to *hear* the shapes that surround me. I can lose myself completely in a view, in certain materials or a geometrical structure; so strongly that I want to disappear into it. Music is the medium par excellence to do so. Sound constructs an imaginary space. I often compare composing to the creation of 3D virtual reality, albeit an aural and analogue one.’

A case in point is the ensemble work *The Dam* (2015), in which jumbles of squiggly rhythms give an auditory impression of a buzzing Australian bush. ‘I grew up in New South Wales,’ says Moore. ‘Here, you can literary hear the profile of the landscape as soon as you close your eyes. Cicadas, crickets, birds and frogs articulate the contours of the land in an astonishing three-dimensional soundscape.’ *The Dam* became a wonderful musical echolocation, for which Moore received the prestigious Matthijs Vermeulen Award in 2017 as the first female composer ever.

‘Stroming’

According to the pre-Socratic philosopher Heraclitus, reality is essentially built upon constant change. ‘Panta rhei’, the famous adage, is attributed to him, ‘everything flows’. The aphorism would be an excellent motto for Moore’s work. Coincidentally, ‘stroming’ (‘flow’) is one of her favourite Dutch words.

illusie van een consistente werkelijkheid wekken. Met andere woorden: ‘Rendering streeft naar een simulatie van de werkelijkheid zelf... Het idee is dat we er een onmiddellijke wereld mee verkrijgen, een direct ervaarbare realiteit.’

Ook Moore bedient zich in haar werk volop van renderingstechnieken, muzikale welteverstaan. De weidse, ruimtelijk werkende klankvelden, de organische groeiprocessen, de zich eindeloos vertakkende motiefjes, de cyclische herhalingen en gelaagde orkestraties – het draagt allemaal bij aan een sterk *immersieve* luisterervaring. Moore schrijft muziek om in rond te dwalen, haar composities omhullen je als een landschap.

In haar eigen woorden: ‘In wezen componeer ik omdat ik de vormen om mij heen wil kunnen horen. Ik kan me compleet verliezen in een uitzicht, een bepaald materiaal of een geometrische structuur, zo sterk dat ik erin wil verdwijnen. Muziek is daar een uitgelezen middel voor, klank omgeeft je met een imaginaire ruimte. Ik vergelijk componeren vaak met het creëren van een driedimensionale virtual-realitywereld, maar dan klankmatig en analoog.’

Case in point: het ensemblewerk *The Dam* (2015), waarin kluwens van krabbelige ritmes een auditieve impressie geven van een gonzende Australische bush. Moore: ‘In New-South Wales, de streek waar ik opgroeide, kun je het profiel van het landschap letterlijk horen als je je ogen sluit. Cicaden, krekels, vogels en kikkers articuleren de contouren van het land in een verbluffend driedimensionale soundscape.’ Het maakt *The Dam* tot een wonderlijk soort muzikale echolocatie, waarvoor Moore in 2017 als eerste vrouwelijke componist ooit de prestigieuze Matthijs Vermeulenprijs ontving.

Moore: 'To me, 'stroming' is the energy that gives music direction and pushes it forwards in time. Pulse and rhythm are purely manifestations of stroming. And pitch – as part of melody, harmony, or a certain overtone spectrum – also exists by the grace of movement. Sound consists of frequencies. Of waves that pulsate around a zero point as they move through space in keeping with complex resonance, reflection, and absorption processes. No sounds without flow!'

That insight has been an important source of inspiration for Moore's compositions for years: 'The music that I write needs to flow and vibrate or it will inevitably fizzle out. The texture is very important. It needs to be detailed and have depth to enable a synergy between the notes.'

A comparison she makes with pointillism in the visual arts serves as illustration. Painters such as Seurat, Pissaro, and Van Gogh let lines and planes crumble into dots that combine to vivaciously suggest colour and incidence of light. Moore does something similar. 'You will find few long notes or sustained chords in my music', she says. 'That is to say, they are merged into the background. I use instruments that have their own rhythmical signature to colour the surface. One is counted in quavers, the others in triplets, semiquavers and quintuplets. This results in interfering pulses that create a nebulous and shimmering effect.'

The CD *Dances and Canons* (2014) that Moore recorded with pianist Saskia Lankhoorn for the German label ECM contains several striking examples. Take *Canon* (2013), for four pianos (or for piano and soundtrack). The piece, with a duration of over 15 minutes, is the longest in the track list. Moore marginally shifts her modally harmonised theme relative to where it was before each time it restarts. The ensuing phase shifts, as well as the ripples resulting from the tiny changes in timing, develop into a swirling whirlpool of murmuring piano timbres. Talk about stroming.

Stroming

Volgens de presocratische filosoof Heraclitus berust de werkelijkheid in essentie op voortdurende beweging. 'Panta rhei' luidt het beroemde adagium dat aan hem wordt toegeschreven: 'alles stroomt'. De uitspraak zou een goed motto zijn voor het werk van Moore. Niet voor niets is 'stroming' een van haar favoriete Nederlandse woorden.

Moore: 'Stroming is voor mij de energie die muziek richting geeft en haar voortstuwt in de tijd. Puls en ritme zijn een hele pure vorm van stroming. Maar ook toonhoogte – in melodie, in harmonie, of in het boventoonspectrum van een bepaald timbre – bestaat bij de gratie van beweging. Geluid is opgebouwd uit frequenties, uit golven die rond een nullijn pulseren en door de ruimte bewegen volgens complexe resonantie-, reflectie- en absorptieprocessen. Zonder stroming geen klank!'

Voor Moore is dat inzicht al jaren een belangrijke inspiratiebron voor haar componeren: 'De muziek die ik schrijf moet vloeien en vibreren, anders bloedt ze onherroepelijk dood. Heel belangrijk is de textuur, die moet heel gedetailleerd zijn en reliëf hebben zodat er een synergie tussen de noten kan ontstaan.'

Ter illustratie maakt ze een vergelijking met het pointillisme in de beeldende kunst. Schilders als Seurat, Pissaro en Van Gogh lieten in hun doeken lijnen en vlakken verbrokkelen tot talloze stipjes die samen voor een levendige suggestie van kleur en lichtval zorgen. Bij Moore gebeurt iets soortgelijks: 'Je zult in mijn muziek niet snel lange noten of liggende akkoorden aantreffen', vertelt ze. 'Althans, ze zijn er natuurlijk wel, maar op de achtergrond. De oppervlakte kleur ik in met verschillende instrumenten die allemaal hun eigen ritmische eenheid hebben. De een telt in

Sounding crystals

There is something odd about *The Art of Levitation* (2013), a work that was commissioned by Carnegie Hall (New York) together with the ensemble Alarm Will Sound. Listening to the piece creates the sensation of being in the grip of Zeno's paradox. Lots of flowing and gushing whereas the music itself seems to have come to a halt. When the piece reaches the double bar line the impression prevails of marking time over a prolonged period. Motion, as Zeno's tortoise showed Achilles as early as the fifth century BC, is just an illusion.

The Art of Levitation lacks clear reference points that listeners can use to measure the progress of the piece. Moore's orchestration gives leading roles to a glass harmonica, resonating vibraphone tones, and virtually immobile strings, and it is so intricate and transparent that the ensemble merges into a homogenous continuum. Harmonically, the work traces a never-ending circular course using the same Aeolian cadence over and over again; the pitches change but the mutual relations do not. Motion without any forward propulsion; an eternal glide within a vitreous sound body.

Moore herself thinks the structure of *The Art of Levitation* is comparable to a crystal. The self-similarity of the score is inspired by the strictly symmetrical order of the molecules in, say, a quartz splinter or a grain of salt. Put them under a microscope and you will see a pattern that repeats as far as the lens goes. Left equals right, the front equals the rear. Here, too, motion would not fundamentally alter the view.

Musical crystal structures are a subgenre in her oeuvre, says Moore. Like *The Art of Levitation* and *Klepsydra* (2009), her compositions *Debris* and

achtsten, de ander in triolen, zestienden of kwintolen. Het resultaat is een interferentie van pulsen, waardoor er een nevelig, glinsterend effect ontstaat.'

Op de cd *Dances and Canons* (2014) die Moore met pianiste Saskia Lankhoorn opnam bij het Duitse label ECM, staat een aantal treffende voorbeelden. Neem *Canon* (2013), voor vier piano's (of voor piano en soundtrack), met ruim een kwartier het langste stuk op de tracklist. Moore laat er een modaal geharmoniseerd thema bij elke inzet een klein stukje ten opzichte van zichzelf verspringen. De resulterende faseverschuivingen, evenals de rimpelingen die ontstaan door minieme verschillen in timing, groeien kabbelend uit tot een wervelende draaikolk van piano-klanken. Over stroming gesproken.

Klinkende kristallen

Er is iets vreemds aan de hand met *The Art of Levitation*, een werk dat Moore in 2013 componeerde in opdracht van Carnegie Hall (New York) en ensemble Alarm Will Sound. Wie het stuk beluistert, krijgt na een tijdje het gevoel dat hij in een paradox van Zeno is beland: er vloeit en stroomt van alles en toch lijkt de muziek stil te staan. Wanneer de dubbele maatstreep is bereikt, overheerst de indruk van een langgerekte pas op de plaats. Beweging, zo rekende Zeno's schildpad Achilles al voor, is slechts een illusie.

In *The Art of Levitation* ontbreekt het aan duidelijke ijkpunten om de voortgang van het stuk aan af te luisteren. Moore's orkestratie is met een hoofdrol voor glasharmonica, resonerende vibrafoonklanken en roerloze strijkers zo fijnmazig en transparant dat het ensemble versmelt tot een

Sketch for The Art of Levitation



Sketch for The Art of Levitation

Alchemy (2009) and *Violins and Skeletons* (2010) are compatible with the same underlying principles. That is to say, succinct cadence formulas that repeat endlessly and stringent temporal ratios that have been calculated exactly, based on geometric shapes and numeral proportions.

Moore's fascination with mathematics is in her blood. Being the daughter of a physicist, the relation between music and numbers has intrigued her from childhood. 'Music and maths intersect in numerous ways', she explains. 'Both disciplines spring from the same source and straddle the boundary between nature and culture. I mean, humans may have invented numbers but the fundamental relations they symbolise originate in nature. Mathematics simply describes an order that is already there.'

This equally applies to music, says Moore. 'Frequencies, overtones, pulse, and rhythm are also part of nature but it is people who have created language out of those parameters. In that respect maths and music differ substantially. Essentially, mathematics is a fairly abstract and rational phenomenon whereas music renders this abstract world tangible and accessible to our ears so we can relate to it using our senses and emotions. On paper, a mathematical formula is a constellation of numbers, but if you translate those into frequencies they may give you a warm fuzzy feeling or appear blue-green to a synesthete like myself.

'And yet, I essentially strive for the same thing as my father', muses Moore. 'As a physicist, he attempts to fathom the universe. It is also what I do, using sound and form. Music is a way to discover and map the surrounding world. As a composer I often feel that I am not so much creating as getting through to something that is already there.'

It appears that Moore's aesthetics bear a remarkable likeness to a tradition that traces back, via the Renaissance, to Boëthius' musica

homogeen continuüm. In harmonisch opzicht beschrijft het werk met steeds dezelfde aeolische cadensen een oneindige cirkelgang: de toonhoogtes veranderen, maar de onderlinge verhoudingen blijven dezelfde. Beweging zonder stuwning voorwaarts, een eeuwige zweefvlucht in een glasachtig klanklichaam.

Zelf vergelijkt Moore de structuur van *The Art of Levitation* met een kristal. Voor de *selfsimilarity* van de partituur putte ze inspiratie uit de strikt symmetrische rangschikking van moleculen in, zeg, een kwartscherf of een zoutkorrel. Leg ze onder de microscoop en je ziet een patroon dat zich herhaalt zover de lens reikt. Links is gelijk aan rechts, voor aan achter. Ook hier zou beweging niet tot een wezenlijk ander uitzicht leiden.

Muzikale kristalstructuren vormen een subgenre in haar oeuvre, aldus Moore. Naast *The Art of Levitation* en *Klepsydra* (2009) beantwoorden *Debris and Alchemy* (2009) en *Violins and Skeletons* (2010) aan soortgelijke principes: korte cadensformules die zich eindeloos herhalen en strikte duurverhoudingen die heel precies zijn berekend aan de hand van geometrische vormen en getalsmatige proporties.

Moore's fascinatie voor wiskunde zit haar in het bloed. Als dochter van een natuurkundige was de relatie tussen klank en getal van jongs af aan een onderwerp dat haar intrigeerde. 'Muziek en wiskunde hebben talloze raakvlakken', vertelt ze. 'Beide disciplines komen voort uit dezelfde bron en beslaan een grensvlak tussen natuur en cultuur. Ik bedoel: de mens mag dan de getallen hebben uitgevonden, de verhoudingen die eraan ten grondslag liggen, stammen uit de natuur. Wiskunde beschrijft een orde die er al is.'

Met muziek is het net zo, zegt Moore: 'Frequenties, boventonen, puls en ritme, ook dat is de natuur. Het is de mens die uit die beginselen een taal

mundana and Pythagoras' idea of a Harmony of the Spheres in ancient Greece. A common denominator is the notion that music and the structure of the cosmos originate with similar mathematical relations. Or, as Boëthius sets out in his *De Institutione Musica* (The Principles of Music), the numbers that underpin the melodic intervals, the scales, and the tuning of the instruments also govern the orbits of the celestial bodies and the seasons.

Moore's list of works bespeaks an obvious affinity with that way of thinking. For *Klepsydra* [see the Introduction, JC] she composed the musical equivalent of an astronomical clock and for *Violins and Skeletons*, (for four spatially positioned string quartets), an audible calendar in miniature. In the score, string lines dance around each other as they steadily climb upward alongside endless series of triads. Precisely 336 major and minor chords are featured; a number that Moore subdivides into sections of 12 (months per year), 28 (days per lunar month) and 7 (days per week).

Between ethics and aesthetics

The American composer and former nature activist John Luther Adams sums up his green-edged artistic credo as follows in his essay, *In Search of an Ecology of Music* (2006): 'It is my belief that music can contribute to the awakening of our ecological understanding. By deepening our awareness of our connections to the earth, music can provide a sounding model for the renewal of human consciousness and culture.' He worded it slightly more strongly in an older article, *Global Warming and Art* (2003), 'It is my belief that, in a different way, music could matter as much as activism.'

drieklanken. Exact 336 majeur- en mineur-akkoorden passeren de revue, een getal dat Moore onderverdeelt in secties van 12 (de maanden in het jaar), 28 (de dagen in een maanmaand) en 7 (de dagen in de week).

Tussen ethiek en esthetiek

In zijn essay *In Search of an Ecology of Music* (2006) vat de Amerikaanse componist en voormalige natuuractivist John Luther Adams zijn groen gerande artistieke credo als volgt samen: 'Het is mijn overtuiging dat muziek kan bijdragen aan het ontwakken van een ecologische bezinning. Door ons besef van onze verbondenheid met de aarde te verdiepen, kan muziek een klinkend model zijn voor de vernieuwing van het menselijk bewustzijn.' In een eerder artikel, *Global Warming and Art* (2003), stelde hij het een nuance scherper: 'Ik geloof dat muziek, zij het op een andere manier, evenveel verschil kan maken als activisme.'

Het hadden haar eigen woorden kunnen zijn, beaamt Moore, die een duidelijke idealistische verwantschap met Adams bespeurt: 'Wat ik bewonder is zijn durf om niet alleen esthetische, maar ook ethische thema's aan te snijden. Ik denk dat onze tijd daarom vraagt. Laat ik het bij mezelf houden: in het licht van een dreigende ecologische crisis zou ik mijn kunstenaarschap niet kunnen verantwoorden als mijn werk niet ook een geëngageerde kant zou hebben.

Als componist beschik je over een geweldig medium om een groot aantal mensen te bereiken. Dat is een voorrecht, maar het brengt ook een verantwoordelijkheid met zich mee. In mijn ogen volstaat het vandaag de dag niet meer om louter vanuit een drang naar persoonlijke expressie te componeren. Muziek is geen luxe- of genotsartikel, en hoewel componeren

Moore agrees that these lines could have been written by her. She perceives an obvious idealistic affinity with Adams. 'I admire his courage to broach ethical as well as aesthetic themes. I think this is required at the current juncture. Or, speaking for myself: in the light of a looming ecological crisis, I could not justify my artistic existence if my work showed no engagement with such issues.'

'As a composer, you have a great tool at your fingertips to reach large numbers of people. That is a privilege but also a responsibility. These days I do not think it is enough to compose music solely based on the urge for personal expression. Music is not a luxury or purely for pleasure. And although composing is unmistakably about beauty, it is more than just an aesthetic endeavour. I want to be able to introduce the magnificence of nature as a topic in my work and/or the devastating effect of certain political and economic views. Seen from this perspective, my music certainly has an activist side.'

Considering that we just saw one of the hottest and driest summers on record, this view makes a lot of sense.

ontegengesteld over schoonheid gaat, is het meer dan alleen maar een esthetische bezigheid. Ik wil het in mijn werk over de grootsheid van de natuur kunnen hebben, of over de verwoestende uitwerking van bepaalde politieke en economische visies. Zo bezien heeft mijn muziek zeker een activistische kant.'

Met een van de warmste en droogste zomers ooit achter de rug lijkt die visie zo gek nog niet.



Holes in paradise

24 June 2017, an afternoon concert during the Holland Festival Proms. Minuscule dots, millions of them, are creeping across the walls of the Main Hall of the Royal Concertgebouw in Amsterdam as they coagulate into webs of light. The contours of a landscape emerge; the relief of plants, shrubs, and weathered rock. The astoundingly detailed texture of a dense forest. These are cyber-pointillist impressions of the Australian bush, produced with the help of a state-of-the-art 3D-laser scanner.

'An immersive VR installation', is how artist Ruben van Leer describes his visual accompaniment to Moore's *Sacred Environment* (2017), the large work for solo soprano, didgeridoo, electronica, mixed choir, and orchestra that the Radio Philharmonic Orchestra and the Netherlands Radio Choir were premiering that afternoon.

For her part, Moore wrote 'An Oratorio' on the score's title page in a deliberate allusion to the religious connotations of the genre: 'I want this piece to illustrate that nature is a sacred space', says the composer, 'as deeply spiritual as a gothic cathedral or a Buddhist temple.'

Sacred Environment could be called an epic ode to nature; a majestic eco-hymn, for which Moore drew inspiration from a 10 day-trek through the Yengo National Park, to the northwest of Sydney in May 2016. The score consists of five movements, each of which sings the praises of a different niche of our ecosystem: trees, minerals, animals, stars, and water, the primeval element.

The soprano and the choir list the Latin encyclopaedic terms for the flora, fauna, and celestial bodies as the orchestra resounds with the musical ecomimesis that is Moore's specialty. Canons proliferate like

Gaten in het paradijs

24 juni 2017, een middagconcert tijdens de Holland Festival Proms. Puntjes, miljoenen minuscule puntjes bewegen langzaam over de wanden van de Grote Zaal van Het Concertgebouw en klonteren samen tot webben van licht. De contouren van een landschap doemen op: het reliëf van planten, struikgewas en verweerde gesteentes. De verbluffend gedetailleerde textuur van een dicht begroeid woud. Cyberpointillistische impressies van de Australische *bush*, gemaakt met een state of the art 3D-laserscanner.

'Een immersieve VR-installatie', zo noemt kunstenaar Ruben van Leer zijn visuals bij Moore's *Sacred Environment* (2017), een groot werk voor solo sopraan, didgeridoo, elektronica, gemengd koor en orkest, dat die middag in première wordt gebracht door het Radio Filharmonisch Orkest en Groot Omroepkoor.

Op haar beurt noteerde Moore 'An Oratorio' op het titelblad van de partituur, daarbij bewust spelend met de religieuze connotaties van het genre. 'Ik wil met dit stuk illustreren dat de natuur een sacrale plek is', aldus de componist, 'net zo diep spiritueel als een gotische kathedraal of een boeddhistische tempel.'

Je zou *Sacred Environment* een epische lofzang op de natuur kunnen noemen, een grootse eco-hymn waarvoor Moore in mei 2016 tien dagen inspiratie opdeed in het Yengo National Park ten noordwesten van Sydney. De partituur bestaat uit vijf delen die elk een andere niche van ons ecosysteem bezingen: de bomen, de mineralen, de dieren, de sterren en het oerelement water.

Sacred Environment, premiere at the Royal Concertgebouw





vines as they mingle with the instrument groups. Different registers are allocated their own polymeric subsections, analogous to the layers of a dense forest: a robust understory of 4 against 5 crotchets in the basses and cellos, a tight canopy of quavers, triplets, and semiquavers in the strings and woodwind.

Meanwhile, two rhythmical rasping shakers pretend they are a cicada chorus as the percussion section produces bird and animal sounds. Moore: 'This music is drawn from the sound of the bush.'

And yet we hear more than 'just' nature in *Sacred Environment* as we are offered a different perspective. Pieces such as *Days and Nature* (2012) and

Terwijl de sopraan en het koor in het Latijn encyclopedische opsommingen geven van flora, fauna en hemellichamen, klinkt in het orkest de muzikale *ecomimesis* waar Moore patent op heeft. Canons woekeren als klimranken door de instrumentgroepen. Verschillende registers krijgen elk hun eigen polymetrische onderverdeling, analoog aan de gelaagdheid van een dicht begroeid woud: een robuuste ondergroei van vier tegen vijf kwartnoten in de bassen en celli, een dicht bladerdek van achtsten, triolen en zestienden in de violen en het hout.

Ondertussen spelen twee ritmisch raspende *shakers* voor cicadenkoor en klinken vogel- en diergeluiden op uit de percussiesectie. Moore: 'Deze muziek is opgetrokken uit de klanken van de wildernis.'

En toch, in *Sacred Environment* is het niet alleen de natuur die klinkt. Beter: we horen haar vanuit een ander perspectief. Stond in stukken als *Days and Nature* (2012) en *The Dam* (2015) de natuur *per se* centraal, als een alles bestierende creatieve kracht die een muzikale afspiegeling vond in cyclische processen, uitgestrekte klankenvelden en dichte motiefgroei, in *Sacred Environment* vallen er gaten in het paradijs, waaruit schuchter de mens naar voren treedt. Niet voor niets is in het libretto een hoofdrol weggelegd voor een mysterieuze Blindfolded Woman. 'We see the bush through her eyes, yet she herself cannot see', zingt de sopraan. 'Bare skin, wiry hair, a tattoo, dirt between the fingernails', aldus het koor.

Volgens Moore is de geblinddoekte vrouw een karakter met meerdere betekenissen. Enerzijds symboliseert ze met verwijzingen naar klassieke en occulte iconografie het precaire spanningsveld tussen mens en natuur. Ze vertoont overeenkomsten met Vrouwe Justitia, die met blinddoek, weegschaal en zwaard een onpartijdig, afgewogen vonnis uitspreekt. Er is tevens een gelijkenis met de tarotkaart Zwaarden Twee, symbool voor verdeeldheid en crisis, waarop een geblinddoekte vrouw twee vlijmscherpe degens maar net in balans weet te houden.

The Dam (2015) put nature central stage. It is cast as a creative force that rules everything and finds a musical reflection in cyclic processes, vast sound fields, and prolifically expanding motives. In *Sacred Environment*, however, paradise is full of holes from which people shyly emerge. It is no accident that the libretto gives pride of place to a mysterious Blindfolded Woman. ‘We see the bush through her eyes, yet she herself cannot see’, the soprano sings. ‘Bare skin, wiry hair, a tattoo, dirt between the fingernails’, replies the choir.

According to Moore the figure of the blindfolded woman has multiple meanings. On the one hand, through references to classical and occult iconography she typifies the precarious tension between humanity and nature. With her blindfold, scales, and sword she resembles Lady Justice who pronounces judgment in an impartial and measured way. There is also a likeness to the tarot card Two of Swords, which symbolises discord and crisis, whereby a blindfolded woman with two razor-sharp swords just about manages to maintain her balance.

‘These images are more topical than ever as far as I am concerned’, says Moore. ‘The idea of a fragile equilibrium, the notion of blindly facing an impending disaster with indiscriminate consequences, all act as powerful metaphors for the dysfunctional relations between people and nature and the current climate issues.’

At the same time, the Blindfolded Woman leaves a trail of human history in her wake. Most specifically, she personifies the cultural dichotomy that cuts like a fault line through modern Australia. Sometimes she appears to merge with the nature-based culture of the Aboriginals, who have lived in the vicinity of the Yengo National Park for millennia, as she seamlessly merges with the surrounding landscape. The choir: ‘We cannot tell whether the shapes, bodies, limbs and skin are hers, or the increasingly humanlike branches of trees, fern and scrub.’

‘Voor mij zijn deze beelden actueler dan ooit’, zegt Moore. ‘Het idee van een broos evenwicht, het blind tegemoet treden van naderend onheil, en rampspoedige consequenties zonder aanzien des persoons, het zijn stuk voor stuk krachtige metaforen voor de verstoorde verhouding tussen mens en natuur en de huidige klimaatproblematiek.’

Anderzijds voert de Blindfolded Woman een spoor van menselijke geschiedenis mee in haar kielzog. In het bijzonder personifieert zij de culturele tweedeling die als een breuklijn door het moderne Australië loopt. Nu eens lijkt ze samen te vallen met de in de natuur verankerde cultuur van de Aboriginals die millennia lang de omgeving van het Yengo National Park bewoonden, en valt ze naadloos samen met het haar omringende landschap. Koor: ‘We cannot tell whether the shapes, bodies, limbs and skin are hers, or the increasingly humanlike branches of trees, fern and scrub.’

Maar ze personifieert ook het rationele, technologische en op vooruitgang gerichte denken van de Engelse *pioneers* die rond 1800 naar het Australische continent trokken: ‘In each hand she balances lore and progress, nature and destruction, freedom and subjugation.’ Want ook de koloniale geschiedenis liet de omgeving van Yengo National Park niet onberoerd. Het is het gebied waar de eerste Britse *settlers* grote verwoestingen aanrichtten onder de inheemse bevolking.

Twee eeuwen later zorgt die cultuurclash nog altijd voor stevige cognitieve dissonantie bij Moore. Wat niet helpt is het feit dat het koloniale verleden van de Yengo regio nauw verbonden is met haar eigen familiehistorie. Aan het begin van de negentiende eeuw zette haar vaders betovergrootvader hier voet aan wal, om er als Britse *convict* een nieuw bestaan op te bouwen. Haar voorouders woonden vervolgens generaties lang in de omgeving van de Great North Road die Sydney verbond met het vruchtbare land van de Hunter Valley.

And yet she also typifies the rational, technological, and progress-oriented thinking of the English pioneers who migrated to the Australian continent around 1800: 'In each hand she balances lore and progress, nature and destruction, freedom and subjugation.' Colonial history has affected Yengo National Park and its environs. The first British settlers caused great havoc among the indigenous population in this area.

Two centuries later this culture clash continues to unleash substantial cognitive dissonance in Moore. It does not help that the Yengo region's colonial past is closely interwoven with her own family history. Here her father's great-great-great grandfather, a British convict, set foot ashore at the start of the 19th century to build a new life for himself. Her forebears lived for generations near the Great North Road that connected Sydney with the fertile land of the Hunter Valley.

Moore relates how she started to feel uneasy during her hiking tour through the Australian bush. 'I became painfully aware how little I knew about the land itself, about Aboriginal culture, colonial history, and the atrocious segregation policy that was pursued here. This black page in Australian history has been swept under the carpet for decades. I could no longer close my eyes to it.'

Consequently, *Sacred Environment* is a double-edged oratorio. A deep-seated love for nature goes hand in hand with the complex and shameful history that people have gouged into the landscape. Or, as Moore herself says on the title page of the score, 'Love and Sadness are mixed'.



Yengo National Park, Aboriginal-carving

Tijdens haar trektocht door de Australische wildernis begon het te knagen, vertelt Moore: 'Ik werd me pijnlijk bewust van hoe weinig ik wist over het landschap, de Aboriginal-cultuur, de koloniale geschiedenis en de afgrijselijke segregatiepolitiek die hier is gevoerd. Het is een zwarte bladzijde uit de Australische historie die decennia lang onder het tapijt is geschoven. Ik wilde mijn ogen daar niet langer voor sluiten.'

Sacred Environment is zodoende een oratorium met een Janusgezicht, waarin een diepgaande liefde voor de natuur hand in hand gaat met de complexe, pijnlijke geschiedenis die de mens in het landschap kerfde. Of zoals Moore het zelf verwoordt op het titelblad van de partituur: 'Love and Sadness are mixed'.

The landscape as history book

Moore was five years old when her father took her for a walk across the Ridgeway and through the Berkshire Downs, slightly south of Oxford. They visited the famous White Horse in Uffington, a chalk figure that is over a hundred metres long and was most likely dug into the hills by the Celts in the late Bronze Age. The stylised lines clearly show the speed and power of a horselike being, although the exact how and why of the landscape drawing has been a mystery for many centuries. The image is possibly a tribute to the Celtic goddess Epona.

Equally enigmatic is the effect that the landscape had on little Kate at the time. 'I completely panicked', Moore says. 'It felt as if the hills were churning around me like an ocean. I no longer knew what was up and what was down; as if ancient tectonic forces were toying with me.'



The White Horse of Uffington

Het landschap als geschiedenisboek

Moore was een jaar of vijf toen haar vader haar meenam op een wandeling over de Ridgeway, een oeroud pad door de Berkshire Downs, iets ten zuiden van Oxford. Bij Uffington bezochten ze de beroemde White Horse, een ruim honderd meter lange krijtfiguur die vermoedelijk in de late bronstijd door de Kelten werd afgegraven in de heuvels. In de gestileerde kalklijnen zijn duidelijk de snelheid en kracht van een paardachtig wezen herkenbaar, al is het precieze hoe en waarom van de landschapstekening al eeuwen een mysterie. Mogelijk is de afbeelding een eerbetoon aan de Keltische godin Epona.

Al even mysterieus is de uitwerking die het landschap destijds had op de kleine Kate. 'Ik raakte er volkomen in paniek', vertelt Moore. 'Ik had het gevoel dat de heuvels als een oceaan om mee heen kolkten en wist niet meer wat onder en boven was, alsof ik de speelbal was van heel oude tectonische krachten.'

Toen ze in 2008 naar Uffington terugkeerde en zich voor haar ensemble-stuk *Ridgeway* (2009) verdiepte in de omgeving, ontdekte ze de rijke historie van de streek: 'Het landschap is er gevormd door generaties en generaties mensen. Hun verhalen, hun tradities, hun oorlogen en rituelen liggen er letterlijk opgestapeld in de bodem. Ik denk dat ik daar als kind iets van heb opgepikt.'

Dat een landschap een verhaal kan vertellen, ervoer Moore ook tijdens haar tocht door het Yengo National Park in Australië. Duizenden jaren lang vormde het gebied de grens tussen verschillende Aboriginal-clans. De Wonnarua- en Darkinjung-stammen vereerden er hun heilige plaatsen en kwamen er samen voor *corroboree*, hun traditionele rituelen. Onderweg had

When she returned to Uffington in 2008 and studied the surroundings for her ensemble piece *Ridgeway* (2009), she discovered the rich history of the region. 'The landscape has been shaped by generations and generations of people. Their stories, their traditions, their wars and rituals are literally stacked up in the ground. I seem to have picked up on this as a child.'

Moore also experienced the power of stories embedded in the landscape during her time in the Yengo National Park in Australia. The region marked the boundary between various Aboriginal clans for thousands of years. The Wonnarua and Darkinjung tribes worshipped their sacred places in this area, where they also convened for *corroboree*, their traditional rites. Along the way, Moore had the curious experience that she could 'read' snippets of this history in the terrain: 'There was a path across the crest of a hill that was covered in Aboriginal traces; rock drawings that symbolised animals and constellations. I decided to follow the trail and ended up in a perfectly circular cave with ring-shaped sedimentary deposits in golden sandstone. I knew intuitively that this must be a sun cave. When I swept aside a pile of leaves, I found an image of the sun. It was absolutely bizarre, the sensation that you can read a landscape like a large history book.'

The French philosopher Michel de Certeau proposes a similar notion, of the landscape as text, in *The Practice of Everyday Life* (1980): 'Places are fragmentary and inward-turning histories', he writes, 'accumulated times that can be unfolded but like stories held in reserve.' Thus the history, legends, and mythology of a particular place turn into an additional poetic geography; a mist of hidden meanings that floats above the land like a *genius loci*. Transient, impalpable but still indisputably present. De Certeau speaks of the 'presence of diverse absences'. We observe the

Moore de wonderlijke ervaring dat ze flarden van die geschiedenis terug kon lezen in het terrein: 'Er was een pad over een heuvelrug dat bezaaid was met Aboriginal-sporen, tekeningen in de rotsen die dieren en sterrenbeelden symboliseerden. Ik besloot ze te volgen en kwam uit bij een volmaakt ronde grot met ringvormige sedimentaire afzettingen in goudkleurig zandsteen. Intuïtief wist ik dat het een zonnegrot moest zijn. Toen ik een hoopje bladeren aan de kant veegde, stuitte ik inderdaad op een afbeelding van de zon. Ronduit bizar was het, de gewaarwording dat je het landschap kunt lezen als een groot geschiedenisboek.'

Een soortgelijke notie, die van het landschap als tekst, opert de Franse filosoof Michel de Certeau in *The Practice of Everyday Life* (1980): 'Plaatsen zijn fragmentarische en naar binnen gekeerde geschiedenissen', schrijft hij, 'opeenhopingen van tijd die uiteengerafeld kunnen worden als lang opgeslagen verhalen.' De geschiedenis, de legendes en de mythologie van een plaats worden zo tot een tweede poëtische geografie; een mist van verborgen betekenissen die als een *genius loci* boven het land zweeft. Vluchtig, ongrijpbaar, maar toch onmiskenbaar aanwezig. De Certeau spreekt in dit verband van de 'aanwezigheid van afwezigheden'. We nemen de contouren waar van iets dat niet meer is. 'Hier stond vroeger...,' 'Daar lag toen...'. Wat rest zijn ruïnes, brokstukken; de interpunctie van een oude taal, waarvan de woorden zijn vergeten.

Het is precies die mengeling van spoor en hiaat die Moore's fantasie prikkelt. 'Ik vind het fascinerend om de lege plekken in een landschap in te vullen, om te bedenken wat die steen, die richel of die aardwal zou kunnen hebben betekend. Dat schemergebied waar de realiteit en het imaginaire elkaar raken, daar slaat mijn verbeelding op hol, daar beginnen de verhalen te stromen. In wezen ligt daar de kern van mijn componeren, denk ik: verhalen vertellen. Muziek is daar een fantastisch medium voor.'

contours of something that is no longer present. 'Earlier, here was...' 'That thing would have been lying over there ...'. What remains are ruins, debris; the punctuation of an old language of which the words have been forgotten.

Precisely that mixture of trace and hiatus stirs Moore's imagination. 'It is fascinating to fill in the empty spaces in a landscape; to think what that stone, ledge or earth wall may have meant. In that twilight zone where reality and fantasy meet my imagination runs wild as stories start to flow. Essentially that is the core of my composing practice, I think. I tell stories. Music offers fantastic opportunities to do so.'

Take *Herz* (2015), a 13-part cycle for cor anglais, violin, and cello that sprung from a multi-day hike in the Scottish Hebrides. Music as an aural travelogue, whereby the rugged landscape influences the musings of the traveller and vice versa. Think of monoliths on vast expanses of grass, remnants of Roman walls, Celtic crosses, and early Christian ruins against lead grey clouds. Also, a flowery scent mixed with reveries about Anglo-Saxon folk music, witness *Herb Garden and Apple tree* with their limping irregular time signatures and harmonisations of modal minor scales.

Elsewhere in the series, fantasies about medieval mythical creatures combine with thoughts about age-old female mysticism. For instance, traces of the Roman fertility goddess Hecate, who was given a second life as the Virgin Mary once Christianity arrived, were found all over the Hebrides. In *Incantation*, the echo of a beseeching call can be heard, set on top of an obsessively repeating melody. And what about *Tarantella*, a rough-edged insane etude for solo viola, full of rasping metallic overtones, overlaying an ecstatic pulse? This music is wild and primitive – the soundtrack for a pagan witches' Sabbath.

Neem *Herz* (2015), een dertiendelige cyclus voor althobo, viool en cello die zijn oorsprong vond in een meerdaagse hike op de Schotse Hebriden. Muziek als klinkend reisverhaal, waarin het ruige landschap inwerkt op de overpeinzingen van de reiziger en vice versa. Denk: monolieten in uitgestrekte grasvlakten, overblijfselen van Romeinse muren, Keltische kruisen en vroegchristelijke ruïnes tegen een loodgrijze wolkenlucht. Ook: een vleug bloesemgeur, vermengd met mijmeringen over Angelsaksische volksmuziek, getuige *Herb Garden* en *Apple tree* met hun hinkende onregelmatige maatsoorten en heterofone omspelingen van modale mineurladders.

Elders in de reeks gaan fantasieën over middeleeuwse fabeldieren een verbond aan met gedachten over eeuwenoude vrouwelijke mystiek. Zo zijn er op de Hebriden overal sporen te vinden van de Romeinse vruchtbaarheidsgodin Hecate, die met de komst van het christendom een



Herz ensemble

The songlines

Imagine an epic that meticulously sings the praises of every peregrination of the hero; a song that embeds every footprint in detailed descriptions of the landscape. Multiply the image that this conjures up by a thousand. The resulting mishmash of mythological voyages is a very rough approximation of what the Aboriginals refer to as the songlines.

'The songlines are like a map', Moore explains, 'even if this does not consist of coloured areas but of words, tones, and rhythms. You have to remember that Aboriginal culture revolves around oral traditions. The Aboriginals have captured their knowledge using visual arts and ritual song from time immemorial. The songlines are, literally, a huge atlas; a treasure trove of topographical, historic and, mythological information.'

Regardless of growing up in Australia, Moore knew nothing about songlines until she was well and truly settled in The Hague, where she was studying with Louis Andriessen. A friend sent her a copy of Bruce Chatwin's *The Songlines* (1987) as a remedy for homesickness. An eye opener.

The main protagonist in Chatwin's classic literary travel book is a British journalist who crosses the Australian outback with seasoned bushman Arkady in order to find out more about the ancient Aboriginal traditions. He is initiated, bit by bit, into the secrets of the Dreamtime, the Aboriginal version of the creation narrative. The myth speaks of the holy ancestors who rose from the earth at the dawn of time and dispersed across the world to sing life into the seas, the mountains, the sand flats, the plants, and the animals. Progenitors such as the Lizard Guard, the Wallaby Man, and the Rainbow Serpent left a trail of melodies in the

tweede leven kreeg als de Heilige Maria. In *Incantation* klinkt de echo van een bezwerende aanroep op een obsessief herhaalde melodie. En wat te denken van *Tarantella*, een ruw gerande waanzinsetude voor solo altviool vol metalig boventoongerasp op een extatische puls. Hier klinkt wilde, dierlijke muziek. Soundtrack bij een heidense heksensabbat.

De songlines

Stel je een epos voor dat zorgvuldig iedere omzwerfing van de held bezingt, een lied dat elke voetstap inbedt in gedetailleerde beschrijvingen van het landschap. Vermenigvuldig het beeld dat je nu voor ogen staat met een factor duizend, en je hebt met de resulterende wirwar aan mythologische expeditie een zeer grof beeld van wat de Aboriginals de *songlines* noemen.

'Eigenlijk vormen de songlines een soort landkaart', vertelt Moore, 'al bestaat die in dit geval niet uit kleurvlakken maar uit woorden, tonen en ritmes. Je moet je bedenken dat de Aboriginal-cultuur een orale traditie is. Ze legden hun kennis van oudsher vast in schilderkunst en rituele zang. De songlines zijn letterlijk een enorme atlas, die een schat aan topografische, historische en mythologische informatie bevat.'

Hoewel Moore opgroeide in Australië, hoorde ze pas over de songlines toen ze al lang en breed in Den Haag bij Louis Andriessen studeerde. Een vriend stuurde haar een exemplaar van Bruce Chatwin's *The Songlines* (1987) op, bij wijze van heimweerremedie. Een *eye opener*.

Hoofdpersonage in Chatwin's reisliteraire klassieker is een Britse journalist die met de ervaren *bush man* Arkady door de Australische outback reist om meer te weten te komen over de oeroude Aboriginal-

landscape as they created their routes. These are the so-called dreaming tracks or songlines.

Chatwin's book is brimming with elaborations on the complexity and abundance of the songlines. As in the passage where Arkady explains how the songs were used to communicate without the need for language for thousands of years: 'Regardless of the words, it seems the melodic contour of the song describes the nature of the land over which the song passes. So, if the Lizard Man were dragging his heels across the salt-pans of Lake Eyre, you could expect a succession of long flats, like Chopin's Funeral March. If he were skipping up and down the MacDonnell escarpments, you'd have a series of arpeggios and glissandos, like Liszt's 'Hungarian Rhapsodies'.

Certain phrases, certain combinations of musical notes, are thought to describe the action of the Ancestor's feet. One phrase would say, 'Salt-pan', another 'Creek-bed', 'Spinifex', 'Sandhill' and so forth.' The songlines were also a superior 'navigation device', according to Arkady. After memorising the appropriate chapters, a tribal elder would effortlessly walk from present-day Perth to Brisbane. The songline was a map and the land provided the score.

Since Moore immerses herself in the Aboriginal traditions she has viewed the songlines as a metaphor for her own work. 'I do not entertain the illusion that I can equate my music to a culture that dates back 40,000 years but to some extent I still feel like a kindred spirit. I also try to sing to life certain places. Moreover, I feel very strongly connected with the earth-bound philosophy of the Aboriginals. I subscribe to the idea that the earth sings from the depths of my soul.'

tradities. Stukje bij beetje wordt hij ingewijd in de geheimen van de *Dreamtime*, de Aboriginal-variant op het scheppingsverhaal. De mythe vertelt over de heilige *Ancestors* die aan het begin der tijden opstonden uit de aarde en uitwaaierden over de wereld om de zeeën, de bergen, de zandvlaktes, de planten en de dieren tot leven te zingen. Op hun routes lieten oervaders als de Lizard Guard, de Wallaby Man en de Rainbow Serpent een spoor van melodieën achter in het landschap; de zogenaamde *dreaming-tracks of songlines*.

Chatwin's boek grossiert in uitweidingen over de complexiteit en rijkdom van de songlines. Zoals de passage waarin Arkady uitlegt hoe de gezangen millennia lang werden gebruikt als taaloverschrijdend communicatiemiddel: 'Los van de woorden lijken de melodische contouren van een frase zich naar de aard van het betreffende landschap voegen. Dus als de Lizard Man zich voortsleept over de zoutvlakten van Lake Eyre, dan kun je een reeks lange noten verwachten, zoals in Chopin's *Marche funèbre*. Als hij over de rotsen van de MacDonnell Ranges huppelt dan zou je arpeggio's en glissando's horen, zoals in Liszt's *Hongaarse rapsodieën*. Bepaalde frases, bepaalde combinaties van tonen beschrijven de gang van de Ancestor zijn voeten. De ene melodie zegt: "zoutvlakte", de andere "rivierbedding", "spinifexplant", "zandheuvel", enzovoort.'

De songlines waren tevens een uitgelezen navigatiemiddel, aldus Arkady. Met de juiste coupletten in het geheugen liep een stamoudste moeiteloos van het huidige Perth naar Brisbane. Zijn lied diende hem daarbij als plattegrond, het land als partituur.

Sinds Moore zich verdiepte in de tradities van de Aboriginals ziet ze in de songlines een metafoor voor haar eigen werk: 'Ik koester niet de illusie dat ik mijn muziek op een lijn kan plaatsen met een 40.000 jaar oude cultuur, maar ik voel toch een zekere verwantschap. In mijn composities probeer ik



On castles and composing a place called home

The landscape as text, as book, as song. It is tempting to associate Moore's responsiveness to places and their cultural-historic backstory with a childhood spent on opposing sides of the planet. The daughter of an Australian father and a Dutch-Australian mother, she was born in Oxford (UK) in 1979. Kate was seven when the family emigrated to Australia.

That adventure was the springboard to a roving existence. Aged 22, Moore left Australia for The Hague to study composition at the Royal Conservatory. These days she leads the life of a digital nomad as she travels the world to take up artistic residencies or attend premieres and concerts. In-between, she tries to spend as much time as possible in her studio in Amsterdam.

As she is on the road so much, Moore is strongly aware of the inimitable identity of specific locations. 'Each place on earth speaks its own language through its local nature, climate, culture, and the prevailing customs and traditions. If that is your place of origin, the language is a given, you are a native speaker. However, you can feel pretty lost in unknown places where you have nothing to go on.'

Moore knows this from experience. She remembers very well how uprooted she felt when she abruptly had to move to the other side of the planet as a young girl, due to her father's new job. 'It was a shock. I was very attached to the area where I spent my early childhood. My entire imaginary world was built on the medieval atmosphere in and around Oxford. I was devastated when I discovered there were no castles in Sydney.' She laughs: 'Maybe that is why I started to compose.'

ook plaatsen tot leven te zingen. Bovendien voel ik een hele sterke connectie met de *earth bound* filosofie van de Aboriginals. De idee dat de aarde zingt, ik onderschrijf dat met het diepste van mijn wezen.'

Over kastelen en het componeren van een thuis

Het landschap als tekst, als boek, als lied. Het is verleidelijk om Moore's ontvankelijkheid voor plaatsen en hun cultureel-historische erfenis in verband te brengen met haar jeugd die zich aan weerszijden van de planeet afspeelde. Als dochter van een Australische vader en een Nederlands-Australische moeder werd ze in 1979 geboren in het Engelse Oxford, om op haar zevende te emigreren naar Australië.

Dat avontuur vormde de basis voor een reislustig bestaan. Met 22 jaar trok Moore naar Den Haag voor een compositiestudie aan het Koninklijk Conservatorium. Tegenwoordig leidt ze het leven van een *digital nomad*: voor *artistic residences*, premières en concerten reist ze de wereld over. Tussen de bedrijven door probeert ze zoveel mogelijk tijd door te brengen in haar Amsterdamse studio.

Door het vele reizen is Moore zich sterk bewust geworden van de onverwisselbare identiteit van een locatie: 'Elke plek op aarde spreekt haar eigen taal, door middel van de lokale natuur, het klimaat ter plaatse, de cultuur en de heersende gebruiken. Als je ergens vandaan komt dan is die taal vanzelfsprekend, je bent een *native speaker*. Maar als in een onbekende omgeving die vertrouwdheid wegvalt, dan kun je je knap verloren voelen.'

Moore spreekt uit eigen ervaring. Ze weet nog goed hoe ontheemd ze

It was indeed thanks to her fertile imagination that young Kate gradually started to feel at home in Australia. Moore: 'I began to make up my own stories; to draw treasure maps. I think it was a way to make the new environment my own.'

Not much has changed more than 30 years later. There are many reasons why Moore continues to compose but one is that her profession helps her ground herself and feel at home anywhere. Not for nothing she has researched the region and history of her mother's family recently. They lived in the Dutch province of Gelderland for generations until grandpa and grandma left for Australia after World War II. There is a fair chance that a piece will arise from this detective work in the not too distant future.

For *Lux Aeterna*, the Bosch Requiem 2018 that has been commissioned by November Music, the composer delved into the history of Den Bosch. She even went on a pilgrimage to the city, which is the capital of Brabant. By the composer's own account, her research started to resemble an Umberto Eco thriller that took her to old monasteries, symbols, and catholic mysteries. Moore: 'I can really become obsessed with a particular place. I latch onto it and become so attached that it almost feels like falling in love. Once I finish the work, it is hard to let go; it feels as if I am losing a part of myself.'

The journey and the traveller

A low 'c' pulsates on the harp. A slow heartbeat, a heavy but determined gait. On top of this, the mezzo-soprano sings her melody. 'We must not stop here, however sweet these laid up stores', she beseeches her

zich voelde toen ze als jong meisje plotseling naar de andere kant van de wereld verhuisde, de nieuwe baan van haar vader achterna: 'Het was een shock. Ik was zeer gehecht aan de streek van mijn vroege jeugd. Mijn hele fantasiewereld was gebouwd op de middeleeuwse sfeer van Oxford en omgeving. Toen ik erachter kwam dat er in Sydney geen kastelen waren, was ik daar kapot van.' Lachend: 'Misschien ben ik daarom wel gaan componeren.'

Het was inderdaad dankzij haar rijke verbeelding dat de jonge Kate zich gaandeweg thuis begon te voelen in Australië. Moore: 'Ik begon mijn eigen verhalen te verzinnen en schatkaarten te tekenen. Ik denk dat het een manier was om me mijn nieuwe omgeving eigen te maken.'

Ruim dertig jaar later is er eigenlijk niet zo gek veel veranderd. Er zijn voor Moore veel redenen om te componeren, maar een ervan is dat haar vak haar helpt om ergens te aarden, om er een thuis te vinden. Niet voor niets verdiepte ze zich recentelijk in de streek en geschiedenis van haar moeders familie, die generaties lang in Gelderland woonde, totdat opa en oma na de Tweede Wereldoorlog emigreerden. Dikke kans dat er binnen afzienbare tijd een stuk uit dat speurwerk voortvloeit.

Voor *Lux Aeterna*, het Bosch Requiem 2018 dat ze schrijft in opdracht van November Music, begroef de componist zich de afgelopen maanden in de historie van Den Bosch en ondernam ze zelfs een pelgrimstocht naar de Brabantse hoofdstad. Naar eigen zeggen begint haar research de vormen aan te nemen van een Umberto Eco-achtig mysterie dat langs oude kloosters, symbolen en katholieke mysteries voert. Moore: 'Een plaats kan echt een obsessie worden voor mij. Ik bijt me vast in een plek en raak er zo aan gehecht dat het bijna een verliefdheid lijkt. Is een stuk eenmaal af, dan heb ik moeite om het los te laten. Het voelt dan alsof er iets van mezelf verloren gaat.'

listeners at the exotic twist of an augmented second. Hints at faraway places. 'However convenient this dwelling, we cannot remain here.'

In the meantime, the single-tone harp pulse has morphed into resonating triads that, cadence after cadence, propel the music towards increasingly remote fundamental tones. From c minor, via D major, to g minor; via A major on to d, from E to a. V-i, V-i: ad infinitum. Tonality as an endless road, always fitfully onward. Every modulation a new vista.

Apart from a brief instrumental prologue, 'We Must Not Stop Here' is the first song in Moore's *The Open Road* (2008), a cycle for mezzo-soprano, harp, organ, trumpet and ceramic objects set to text fragments from Walt Whitman's *Song of the Open Road* (1856). It was love at first sight with Whitman. Moore remembers clearly how the sparks flew when she read his poem for the first time: 'These lines just jumped off the page at me and started singing. Literally, I could hear the music as I read. Whitman's words have an ingrained melody.'

As well as the intrinsic musicality of the text, the themes appealed to her. The leitmotiv of Whitman's *Song of the Open Road* is the archetypal Journey as a celebration of the wider world and as a symbol for the unique life path of every human being. A metaphor for personal development and growth.

More than once, the lines encourage the renunciation of wealth, comfort, and social prestige with the aim to set forth into the great unknown and find your true identity. 'You shall not heap up what is call'd riches', says the song *I Will Be Honest With You*. In *The Road is Before Us*: 'Let the money remain unearn'd!' 'Let the paper remain on the desk unwritten, and the book on the shelf unopen'd!' Throw open the shutters, strap your boots on, meander along after your inner Wanderer.

De reis en de reiziger

Op de harp pulseert een lage 'c'. Een trage hartslag, een lome maar vastberaden tred, waarboven de mezzosopraan haar melodielijn zingt. 'We must not stop here, however sweet these laid up stores', bezwert ze de luisteraar op de exotische wending van een overmatige secunde. Vermoedens van verre oorden. 'However convenient this dwelling, we cannot remain here.'

Ondertussen heeft de enkeltonige harppuls zich opgestapeld tot resonerende drieklanken, die de muziek cadensgewijs opstuwten naar telkens een verder gelegen grondtoon. Van c-klein, via D-groot, naar g-klein; via A-groot door naar d, van E naar a. V-i, V-i: *ad infinitum*. Tonaliteit als eindeloze weg, immer rusteloos voorwaarts. Met elke modulatie een nieuw vergezicht.

We Must Not Stop Here is, afgezien van een korte instrumentale proloog, het eerste lied uit Moore's *The Open Road* (2008), een cyclus voor mezzosopraan, harp, orgel, trompet en keramische objecten, op tekstfragmenten uit Walt Whitmans *Song of the Open Road* (1856). Met Whitman was het liefde op het eerste gezicht. Moore weet nog goed hoe het vonkte toen ze diens gedicht voor het eerst las: 'Het leek wel of de regels van de pagina sprongen en me spontaan begonnen toe te zingen. Ik hoorde letterlijk muziek tijdens het lezen. Whitmans woorden hebben een ingebakken melodie.'

Naast de intrinsieke muzikaliteit van de tekst sprak ook de thematiek haar aan. Leidmotief van Whitmans *Song of the Open Road* is de archetypische Reis; als viering van de wijde wereld, als symbool voor het unieke levenspad van ieder mens, als metafoor voor persoonlijke ontwikkeling en groei.

The journey is an important theme in Moore's work; especially as a considerable part of her oeuvre has its origins in her experiences en route. *The Dam* (2015), *Ridgeway* (2009), *Sacred Environment* (2017), the revealing *Homage to My Boots* from the cycle *Stories for Ocean Shells* (2016) – she found inspiration for all these works 'on the road'.

To her, even the actual composing process is closely connected to the idea of travelling. She compares the materialization of a new work to a journey of discovery in the liner notes of the CD recording of *Herz* (2015): '[You place] one foot in front of the other until the destination has been reached. Along the way, you happen to chance upon a beautiful landscape, a valley, a cliff face, a rainforest. Stringing these together in the memory forms a thread ... The music then begins to make sense and tells the story of remembered places. Inspiration is both sensory and cerebral, touching upon how it feels to be in a place, how it smells, how does it sound.'

'Each story is a travel story – a spatial practice', De Certeau writes in *The Practice of Everyday Life* (1980). By analogy you could interpret Moore's work as a musical travel account, seen and heard through the eyes and ears of an archetypal Wanderer whom Moore does not portray as a romantic protagonist. Instead he represents a perspective.

On paper, this may appear to be a subtle distinction whereas in practice there is an essential difference between inner and outer worlds. In Moore's own words, 'My music is not about me but about things around me.' The eyes of an imaginary traveller are needed to articulate and animate the environment in question.

The song *Whoever You Are Come Forth* strikingly gives shape to the notion of the traveller as the 'performer' of the landscape. As she sings, the mezzo-soprano turns a wheel that is draped with small pieces of debris. There immediately is a perception of foreground and background,

Meer dan eens klinkt in de regels de aansporing om af te zien van rijkdom, comfort en maatschappelijk aanzien, om simpelweg het grote onbekende in te trekken en daar je ware identiteit te vinden. 'You shall not heap up what is call'd riches', heet het in het lied *I Will Be Honest With You*. In *The Road is Before Us*: 'Let the money remain unearn'd!' 'Let the paper remain on the desk unwritten, and the book on the shelf unopen'd!' 'Gooi de luiken open, strap your boots on, zwerf je innerlijke Wanderer achterna.

In Moore's werk is de reis een belangrijk thema, al was het maar omdat een aanzienlijk deel van haar oeuvre is terug te voeren op ervaringen van onderweg. *The Dam* (2015), *Ridgeway* (2009), *Sacred Environment* (2017), het veelzeggende *Homage to My Boots* uit de cyclus *Stories for Ocean Shells* (2016), alle vonden hun inspiratie *on the road*.

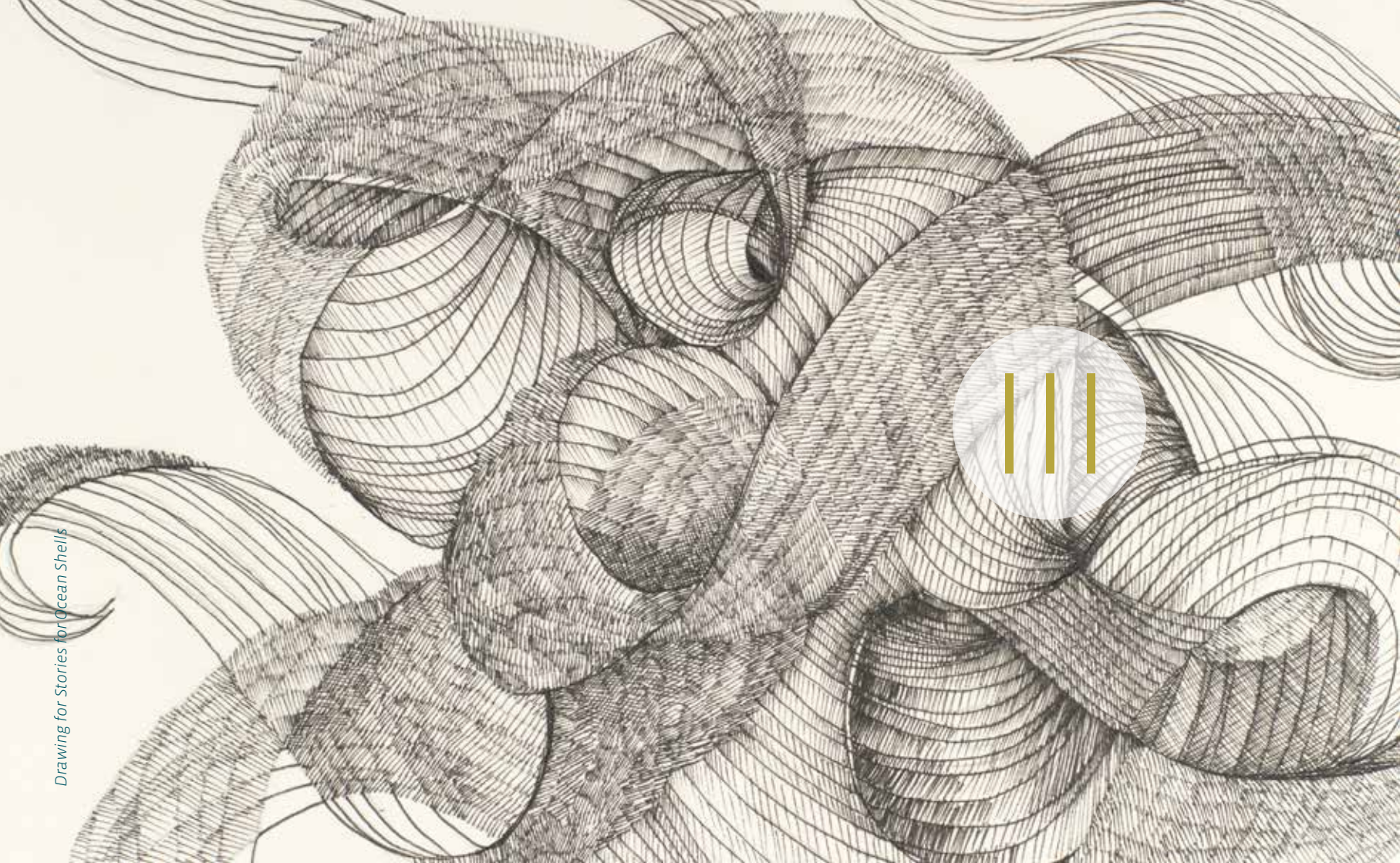
Zelfs het eigenlijke componeerproces is voor haar nauw verbonden met het idee van een reis. In de *liner notes* van de cd-opname van *Herz* (2015) vergelijkt ze de totstandkoming van een nieuw werk met een ontdekkingstocht: '[Je zet] de ene voet voor de andere, net zo lang tot je je bestemming hebt bereikt. Onderweg stuit je bij toeval op een prachtig landschap; een vallei, een steile rotswand, een regenwoud. Wanneer deze beelden zich in het geheugen aaneenrijgen, ontstaat er een rode draad. Het stuk begint een logica te krijgen. Het vertelt het verhaal van herinnernde plaatsen. De muziek raakt aan hoe voelt om op een plek te zijn, hoe het er ruikt, welke geluiden er klinken.'

'Elk verhaal is een reisverhaal – een ruimtelijke praktijk', schrijft De Certeau in *The Practice of Everyday Life* (1980). Naar analogie zou je Moore's werk kunnen interpreteren als een muzikaal reisverslag, gezien en gehoord door de ogen en oren van een archetypische Wanderer die bij Moore niet als romantische protagonist ten tonele verschijnt, maar eerder fungeert als perspectief.

of a dusty country road where a passer-by breaks into a long cantabile.
Her voice gets blown away in the blistering air as grit crunches
underneath her boots.

Dat lijkt op papier een subtiel onderscheid, maar maakt in praktijk het essentiële verschil tussen binnen- en buitenwereld. In Moore's eigen woorden: 'Mijn muziek gaat niet over mij, maar over de dingen om mij heen.' Het is de blik van de imaginaire reiziger die die omgeving articuleert en tot leven laat komen.

In het lied *Whoever You Are Come Forth* krijgt die notie van de reiziger als 'uitvoerder' van een landschap op treffende wijze gestalte. Terwijl ze zingt draait de mezzosopraan aan een wiel dat is behangen met kleine stukken puin. Meteen is er een gewaarwording van voor- en achtergrond, van een stoffige landweg waarop een passant een langgerekt cantabile aanheft. Haar stem verwaait in de zinderende lucht, terwijl je het gruis onder haar laarzen hoort knerpen.



‘Here come the planes’

People who attended the premiere of Moore’s *Cello Concerto* (2014) during the opening night of Gaudeamus Muziekweek 2014 saw an arrangement of – yes, of what exactly? In the corridor between the stage and the gallery above it, bizarre constructions were to be seen, made from concrete reinforcing bars, each of which would have fitted very well into a story by H.G. Wells or Jules Verne.

On closer examination, the structures turned out to be ‘music machines’, built in the studio of artist Peter van Loon in The Hague. As the soloist Ashley Bathgate and the Asko|Schönberg ensemble arrived at the



Ashley Bathgate

‘Here come the planes’

Wie op de openingsavond van de Gaudeamus Muziekweek 2014 de première van Moore’s *Cello Concerto* (2014) bijwoonde, zag in de corridor tussen het podium en de tribune daarboven een opstelling van... ja, van wat eigenlijk? Bizarre constructies waren het, opgetrokken uit staven betonstaal, die stuk voor stuk niet zouden misstaan in een verhaal van H.G. Wells of Jules Verne.

Bij nader inzien bleek het om ‘muziekmachines’ te gaan, afkomstig uit het atelier van de Haagse kunstenaar Peter van Loon. Toen soliste Ashley Bathgate en Asko|Schönberg bij de slotmaten van het werk waren aanbeland, barstten de mechanieken plotseling los in een hels geratel en gerammel. Een apocalyptische apotheose op de maat van beukende piano-akkoorden, een pompende basdrum en een sloopstoeterende tuba.

Een kleine veertig minuten eerder was alles nog pais en vree geweest. In de openingsmaten had Moore de strijkerssectie lichtvoetig over de manke tred van een 5/8-maat laten huppelen. ‘Leggiero’ en ‘floating’ een dorische bes-klein-ladder op en af, als in een rustieke volksdans. Deel twee: een loom deinend klankweb van een in verschillende snelheden over zichzelf heen buiteland a-mineur-motiefje. Het slotdeel was begonnen met een stevige bewerking van de woeker- en groeipatronen uit Moore’s *Days and Nature* (2012) [zie ook: ‘Muzikale ecologie’, JC].

Gevraagd naar de reden van die plotselinge ketelmuziek in de slotmaten zet Moore een robotachtige stem op: ‘Here come the planes’, zingt ze op een bezwerend toontje. Het is een verwijzing naar Laurie Andersons sinistere jaren-tachtig-hit *O Superman* (1981), waarin de vernietigende

final bars of the work, the mechanisms suddenly produced an infernal rattling and clattering. An apocalyptic apotheosis to the beat of pounding piano chords, a pumping bass drum, and a foghorn tuba.

Less than 40 minutes earlier, everything had been peaceful. The string section was frolicking nimbly across the hobbling tread of a 5/8 measure in the opening bars. ‘Leggiero’ and ‘floating’, up and down a Dorian b-flat scale, as in a rustic country dance. Movement two: a languid rolling sound web that consists of a minor motif somersaulting over itself at various speeds. The final movement started with a robust arrangement of the proliferation and growth patterns from Moore’s *Days and Nature* (2012) [see also, ‘Musical ecology’, JC].

Asked for the reason for this sudden charivari in the closing measures, Moore adopts a robotic tone: ‘Here come the planes’, she sings in a defiant manner. It refers to Laurie Anderson’s sinister hit *O Superman* (1981), with the destructive potential of modern technology as one of its underlying themes. A technocritical undercurrent also colours the end of Moore’s *Cello Concerto*. The soloist, the ensemble players, and the organic textures that originated in *Days and Nature* are literally flooded by mechanical noise.

‘It is quite steam-punkish’, Moore grins as she relates how she derived inspiration from Fritz Lang’s classic film *Metropolis* (1927) for the denouement of the *Cello Concerto*. Particularly the scene in which an army of wretched workers falls prey to an enormous stampeding steam machine quickened her imagination. ‘I am partial to science-fiction films from that period’, she says. ‘I am mad about the world of futuristic technology, where deranged scientists build crazy machines using cog wheels and sparking coils that eventually come to grief with a loud bang.’

kracht van moderne technologie een van de onderliggende thema’s is. Ook het einde van Moore’s *Cello Concerto* wordt gekleurd door een technocritische ondertoon. De solist, de ensemblemusici en de organische texturen die overwaaiden uit *Days and Nature* worden er letterlijk overspoeld door het mechanische lawaai.

‘Het is nogal steam-punkish’, grinnikt Moore, als ze vertelt dat ze voor de ontknopning van het *Cello Concerto* inspiratie putte uit Fritz Langs filmklassieker *Metropolis* (1927). Vooral de scène waarin een legertje jammerlijke arbeiders ten prooi valt aan een reusachtige, op hol geslagen stoommachine sprak tot de verbeelding. ‘Ik heb een zwak voor sciencefictionfilms uit die periode’, vertelt ze. ‘Ik ben gek op de wereld van futuristische technologie, waar gestoorde wetenschappers met tandwielen en vonkende stroomspoelen krankzinnige machines bouwen, die uiteindelijk met een luide knal ten onder gaan.’

Want als *Metropolis* iets laat zien, vindt Moore, dan is het wel dat er in de kern iets schort aan al die megalomane uitvindingen: ‘Het is zoals met Frankenstein. Ja, Dr. Henry slaagt er uiteindelijk in om een levend wezen te fabriceren, maar vraag niet hoe. Hij creëert een monster. Ik vind dat een interessante metafoer voor menselijke technologie in het algemeen. Dikwijls blijkt het een ronduit gebrekkige imitatie van de natuur te zijn, met alle gevolgen van dien.’

Toch is Moore’s *Cello Concerto* geen eenzijdige techno-dystopie. Toegegeven, in eerste instantie lijkt de componist mens en machine lijnrecht tegenover elkaar te plaatsen, maar wie dieper in de noten duikt, merkt dat het organische en het mechanische, natuur en techniek, even goed in elkaars verlengde liggen.

Luister naar de zich traag verdichtende klankweefsels van het tweede

If *Metropolis* shows anything, Moore thinks, it is that essentially there is something wrong with all megalomaniac inventions. 'As with Frankenstein. Yes, Dr. Henry finally manages to fabricate a living being but don't ask how. He creates a monster. To my mind, that is an interesting metaphor for human technology in general, which often amounts to an imitation of nature that is nothing short of cumbersome. Beware of the consequences.'

Moore's *Cello Concerto* is not a one-sided techno-dystopia. In the first instance, it appears that the composer completely juxtaposes people and machines but zooming in on the notes reveals that the organic and the mechanical, nature and technique are in line all the same.

Listen to the slowly condensing sound textures in the second movement. It does not get far more organic than this – not audibly in any case. The score, however, reveals a complex timepiece of melodic cycles that keeps ticking. The same motive (e-a-b-a-c-e-f) can be heard everywhere but always at a different speed. The instruments interlock like clockwork. Or take the climax of the first movement. The soloist effortlessly conforms to the mechanically rumbling pulse of the ensemble. But she towers just as easily above it all with a lyrical cantabile line; a symbol for the human measure.

The intimate entanglement of nature and technology is symptomatic for today's world. In his book, *We Have Never Been Modern* (1991) the French sociologist and philosopher Bruno Latour explains the basis for an idea that he recently developed further in his collected lectures, *Facing Gaïa* (2017). He emphasizes that concepts such as nature and culture can no longer be viewed as well-defined opposites. In our current reality, there are simply too many phenomena that show complex hybrids of both.

deel. Veel organischer wordt het niet – op gehoor althans. Wie in de partituur kijkt, ziet dat er een complex uurwerk van melodische cycli voort tikt. Overal klinkt hetzelfde motief (e-a-b-a-c-e-f), maar telkens in een andere snelheid. Als tandwielen grijpen de instrumenten in elkaar.

Of neem de climax van het eerste deel. De solist voegt zich moeiteloos naar de machinaal voortdenderende puls van het ensemble. Maar even gemakkelijk torent ze er bovenuit met een lyrische cantabilelijn, symbool voor de menselijke maat.

De innige verstrengeling van natuur en techniek is symptomatisch voor deze tijd. In zijn boek *We Have Never Been Modern* (1991) legt de Franse socioloog en filosoof Bruno Latour de basis voor een idee dat hij recentelijk verder uitwerkte in zijn gebundelde lezingen *Oog in oog met Gaïa* (vert. 2017). Hij benadrukt er nog maar eens dat we begrippen als natuur en cultuur niet langer als vastomlijnde tegenstellingen kunnen zien. In onze huidige realiteit zijn er simpelweg te veel fenomenen die complexe mengvormen van beide laten zien. Reageerbuisbaby's, klimaatverandering, plofkip, genetisch gemodificeerde gewassen, gekloonde muizen – telkens zijn natuur en technologie nauw met elkaar verweven.

Precies die hybride verhouding tussen natuur en technologie is vaker de inzet van Moore's muziek. Ze ligt niet alleen ten grondslag aan het *Cello Concerto*, maar komt ook tot uiting in *Synaesthesia Suite* (2014). Moore componeerde het werk voor violist Joseph Puglia, die zijn spel bij de première in het Muziekgebouw aan 't IJ op de onbuigzame, want midi-gestuurde timing van het Fokker-orgel diende af te stemmen. Ook *Sensitive Spot* (2006; 2007), voor piano en soundtrack, ontvouwt zich op het spanningsveld tussen live uitvoerder en opgenomen klavierpartijen.

'Uiteindelijk gaan deze stukken allemaal over dezelfde vraag', licht Moore toe. 'Is het mogelijk om een omgeving te creëren waarin mens en

♩=92 buoyant, atmospheric, alive

II

481 **N** *flautando*

Fl. *ppp* *flautando*

Ob. *flautando* *ppp*

Cl. *ppp*

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Vib. **M** *flautando* *legato - for resonance* *ppp*

Mar. **M** *flautando* *legato - for resonance* *ppp*

SOLO Vc. *flautando* *legato* *ppp*

Vln. I *flautando* *ppp*

Vln. II *flautando (legato)* *vib.* *ppp*

Vla. *flautando (legato)* *ppp*

Vcl. *flautando (legato)* *vib.* *ppp*

Cb.

493

Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Vib.

Mar.

SOLO Vc. *ppp* **III** *vib. legato* *mp* *molto espress.*

Vln. I *vib.*

Vln. II *vib.*

Vla.

Vcl.

Cb.

Test tube babies, climate change, overbred broilers, genetically modified crops, cloned mice – nature and technology are closely interlinked in numerous ways.

Precisely this hybrid relationship between nature and technology tends to be at stake in Moore's music. It does not just underpin *Cello Concerto* but is also expressed in *Synaesthesia Suite* (2014). Moore composed the work for the violinist Joseph Puglia, who had to tune his playing to the rigid – midi-controlled – timing of the Fokker organ during the premiere in Muziekgebouw aan 't IJ. Likewise *Sensitive Spot* (2006-07), for piano and soundtrack, unfolds in the area of tension between the performer and the recorded keyboard parts.

'When all is said and done, all of these pieces are about the same question', Moore clarifies. 'Namely, is it possible to create an environment where humans and machines can really become one, to such an extent that you can no longer tell the difference? There do not seem to be definite answers right now but that may suddenly change this century.'

Vibrant matter

The ears feel curiously filled when Moore plays a thin shard of porcelain in her studio. The texture of the sound greatly resembles a sine tone, albeit one with a grating and gritty edge. The composer thoroughly explores the different parts of the ceramic object with a cello bow. Every angle, every spot produces different pitches, which blend into a gong-like timbre as she taps the central part of the shard.

'Did you know that the monitoring of sound is an important technique when porcelain is manufactured?', asks Moore. 'The degree to which it

machine echt één kunnen worden, zodanig dat je ze niet langer van elkaar kunt onderscheiden? Ik heb er vooralsnog geen antwoord op, maar dat zou deze eeuw zomaar eens kunnen veranderen.'

Vitale materie

Wonderlijk vol voelen de oren wanneer Moore in haar studio een dunne scherf porselein aanstrijkt. De nerf van de klank heeft veel weg van een sinustoon, maar aan de randen klinkt iets schurends en zanderigs mee. Nauwlettend verkent de componist de verschillende delen van het stuk keramiek met een cellostrijkstok. Iedere hoek, elke zijde produceert andere toonhoogtes, die samenvloeien tot een gong-achtig timbre als ze het midden van de scherf aantikt.

'Wist je dat het checken van de klank een belangrijke techniek is bij het maken van porselein?' vraagt Moore. 'De mate waarin het resoneert, geeft aan of de vorm goed is en of er geen barsten in zitten. Als alles klopt, hoor je een perfect heldere toon. Eén scheurtje en het geluid slaat dood. Klank spreekt boekdelen over een materiaal.'

Moore kan het weten. Voor haar installatie annex percussiestuk *Porcelain Project*, in 2015–2017 geschreven voor Slagwerk Den Haag, maakte ze haar eigen keramische instrumentarium. Drie maanden lang werkte ze in het Europees Keramisch Werkcentrum in Oosterwijk, waar ze honderden scherven, ribben, pijpjes, schalen en platen maakte.

Moore: 'Ik experimenteer graag met materialen. Ik ben nieuwsgierig naar de akoestische eigenschappen, vooral als het geluiden oplevert die je niet in het gangbare instrumentarium aantreft. Het stelt me in staat om van de grond af aan een eigen klankwereld op te bouwen. Bij normale

resonates indicates if the shape is correct and not cracked. If all is well, you will hear a perfectly clear tone. One hairline fissure can deaden the sound. The timbre of the material speaks volumes.'

Moore should know. For her installation annex percussion piece *Porcelain Project*, that she wrote in 2016-2017 for Slagwerk Den Haag, she created her own ceramic instruments in the European Ceramic Work Centre in Oisterwijk (Brabant) where she made hundreds of shards, ribs, pipes, dishes, slabs and a sound sculpture called *Cassini*.

Moore: 'I like to experiment with materials. I am curious about the acoustic characteristics; especially if sounds are generated that normal instruments cannot produce. This has made it possible for me to create a sound world from scratch whereas standard instruments are always associated with an entire tradition of meanings and symbols. Play a horn and you will think of forests and hunts. When I listen to my porcelain objects, such contexts evaporate. What I hear is the material itself as it vibrates and comes alive.'

The American theorist Jane Bennett posits that matter does 'have a life'. In her book *Vibrant Matter* (2010) she argues in favour of a more 'vital-materialistic' view of the world as an alternative to the stubborn human tendency to divide reality into two opposites: passive and lifeless objects versus active, living beings, with humanity as the pinnacle.

The problem with such object/subject dualism, argues Bennett, is that it amounts to a fairly anthropocentric way of thinking. That is to say, the human race puts itself at the centre of the universe and becomes the measure of all things based on the skewed logic of circular reasoning. They start to wonder if there really is such a thing as a 'Ding an sich' ('Thing-in-itself', from Kant's philosophy), whether they can know it at all, and if objects are not simply secretive illusions generated by the observing, feeling, and thinking subject.

instrumenten klinkt er toch altijd een hele traditie aan betekenissen en symbolen mee. Blaas op een hoorn en je denkt onherroepelijk aan wouden en jachtpartijen. Als ik naar mijn porseleinen objecten luister, dan valt die context weg. Ik hoor het materiaal zelf vibreren en tot leven komen.'

De Amerikaanse theoreticus Jane Bennett stelt dat materie inderdaad een 'leven' heeft. In haar boek *Vibrant Matter* (2010) pleit ze voor een meer 'vitaal-materialistische' kijk op de wereld, als alternatief voor de hardnekkige menselijke neiging om de werkelijkheid in tweeën te delen: aan de ene kant de passieve, levenloze dingen, aan de andere kant de actieve, levende wezens, met de mens zelf als summum.

Het probleem met een dergelijk object-subjectdualisme, betoogt Bennett, is dat het een nogal antropocentrische manier van denken betreft. Anders gezegd: de mens plaatst zichzelf in het middelpunt en wordt zo volgens de kromme logica van een cirkelredenering vanzelf tot de maat der dingen. Hij begint zich af te vragen of er überhaupt zoiets bestaat als een 'Ding an sich', of hij het als zodanig kan kennen, en of objecten niet stiekem illusies zijn van het waarnemende, voelende en denkende subject.

Een dergelijke manier van denken gaat eraan voorbij dat dingen wel degelijk de kracht in zich hebben om invloed uit te oefenen op de wereld, aldus Bennett. Giet een liter zoutzuur in een badkuip en je krijgt een vrij helder beeld van wat ze bedoelt. Of meng een paar flinke lepels sambal door je avondeten, en je ervaart aan den lijve dat materie verre van doods en inert is.

Dingen hebben een intrinsieke potentie om in te werken op hun omgeving, wil ze maar zeggen. Ze beschikken over een 'thing power', een vorm van *agency*, het vermogen om effect te sorteren en invloed uit te oefenen.

This way of thinking overlooks the fact that objects truly have the power to influence the world, according to Bennett. Pour a litre of hydrochloric acid into a bathtub and you can see fairly clearly what she means. Or mix a few large spoonfuls of chili paste into your evening meal and you can experience first-hand that matter is far from dead and inert. Objects have an intrinsic potential to interact with their surroundings, goes her argument. They have ‘thing power’; a form of agency, i.e. the ability to be effective and to influence.

What is the exact link between this philosophical elaboration and Moore’s work? Perhaps her musical use of unusual objects and materials can be understood as an aural expression of ‘thing power’. It is tempting to interpret a piece like *Porcelain Project* as a musical essay on the physicality of ceramics. The unique timbres of the instruments that Moore made directly lead into the soul of the material. To the ‘porcelain-like’ quality of porcelain, so to speak. Precisely there we find a strong affective force, a ‘material vitality’, to paraphrase Bennett, that produces earthy sensations in the listeners, relating to clay, sand, minerals, and metals. Of course, one could dismiss the natural connotations of the preceding sentence as a metaphor. Or one could see them as an unavoidable consequence of a vision on the world that is more vital-materialistic. Whoever has an eye and an ear for the things that surround us, who acknowledges their intrinsic forces and realizes that we are constantly interacting with the objects in our environment, shows signs of ecological awareness.

As Bennett puts it into words based on inverse reasoning: ‘My hunch is that the image of dead matter feeds our earth-destroying fantasies of conquest and consumption. It does so by preventing us from detecting (seeing, hearing, smelling, tasting, feeling) a fuller range of the nonhuman powers circulating around and within us.’



Self made porcelain shards

Wat deze filosofische uitweiding precies te maken heeft met het werk van Moore? Misschien is haar muzikale gebruik van onalledaagse objecten en materialen te begrijpen als een klankmatige uiting van een dergelijke *thing power*. Het is verleidelijk om een werk als *Porcelain Project* te interpreteren als een klinkend essay over de materialiteit van keramiek. De unieke timbres van Moore’s zelf gefabriceerde instrumenten voeren namelijk rechtstreeks naar de ziel van het materiaal, naar – bij wijze van spreken – de ‘porseleinachtigheid’ van het porselein. Juist daar ligt een sterke affectieve kracht, een ‘materiële vitaliteit’ om met Bennett te spreken, die bij de luisteraar aardse sensaties van klei, zand, mineralen en metalen teweeg brengt.

Viewed from this perspective, *Porcelain Project* also manifests the earth-bound aesthetic that is the thread connecting Moore's entire oeuvre. The mellow resonances where tone and noise meet, the clear tapping sounds that burst from the ensemble like shards, the gritty grating and scraping. If the earth really does sing, this may be its song.

Je zou de natuurlijke connotaties van de voorgaande zin kunnen afdoen als een metafoor. Je kunt ze ook zien als een onontkomelijke consequentie van een meer vitaal-materialistische wereldvisie. Want wie oog en oor heeft voor de dingen om zich heen, wie hun intrinsieke krachten onderkent en inziet dat we in een voortdurende interactie zijn met de ons omringende objecten, die geeft blijk van een ecologisch bewustzijn.

Zoals Bennett het omgekeerd redenerend verwoordt: 'Ik heb het gevoel dat het idee van dode materie onze aarde-verwoestende fantasieën van verovering en consumptie voedt. Het weerhoudt ons ervan om een grotere reikwijdte van de ons omringende niet-menselijke krachten te ervaren (ze te zien, te horen, te ruiken, te proeven en te voelen).'

Zo bezien spreekt ook uit *Porcelain Project* de *earth bound* esthetiek die als een rode draad door Moore's hele oeuvre voert. De zachte resonanties op het randje van toon en ruis, de heldere tikgeluiden die als scherven van het ensemble spatten, de gruiszige schuur- en schraapklanken; als de aarde ergens zingt, dan is het hier.



About the composer

Kate Moore (1979) is an Australian-Dutch musician and composer of new music. Having obtained a masters degree from The Royal Conservatory of The Hague she has been based in the Netherlands since 2002 and in 2013 she was awarded a Ph.D. from The University of Sydney. In 2017 she was the recipient of the Matthijs Vermeulen Prize, the most prestigious Dutch prize for composers, for her work *The Dam* commissioned for The Canberra International Festival. Her major work *Sacred Environment* was premiered by the Radio Philharmonic Orchestra and choir with soloists Alex Oomens and Lies Beijerinck, taking place at The Holland Festival Proms in The Concertgebouw. During the season 2018/19 Moore will curate four concerts at the Muziekgebouw aan 't IJ as artist in residence. Also her major work *Lux Aeterna* (Bosch Requiem 2018) will be premiered at November Music.

Her works have been released on major labels including the Grammy and Edison nominated album *Dances and Canons*, released on ECM New Series and the Cantaloupe release *Stories for Ocean Shells*. Active on the international scene, Moore has had works performed by acclaimed ensembles including Askō|Schönberg, Alarm Will Sound, the Bang On A Can All-Stars and Icebreaker. Her works have been heard in venues including The Concertgebouw, Muziekgebouw aan 't IJ, Carnegie Hall and The Sydney Opera House and at major festivals including The Holland Festival, ISCM World Music Days and MATA.

Over de componist

Kate Moore (1979) is een Australisch-Nederlandse musicus en componist van nieuwe muziek. Moore woont sinds 2002 in Nederland. Ze voltooide de masteropleiding aan het Koninklijk Conservatorium van Den Haag en behaalde in 2013 een doctorstitel aan het Conservatorium van Sydney. In 2017 ontving ze als eerste vrouw de Matthijs Vermeulenprijs, de meest prestigieuze Nederlandse componistenprijs, voor het werk *The Dam* dat ze schreef in opdracht van het Canberra International Music Festival. Haar belangrijke stuk *Sacred Environment* ging in het Concertgebouw in première tijdens de Holland Festival Proms bij het Radio Filharmonisch Orkest plus koor, met als solisten Alex Oomens en Lies Beijerinck. In het seizoen 2018/'19 is Moore als artist in residence bij het Muziekgebouw aan 't IJ de curator van vier concerten. De première van haar grote opdrachtwerk *Lux Aeterna* (Bosch Requiem 2018) vindt plaats tijdens November Music.

Haar stukken zijn uitgebracht op vooraanstaande labels, waaronder het album *Dances and Canons* (ECM New Series) dat genomineerd werd voor een Grammy Award en een Edison en *Stories for Ocean Shells* (Cantaloupe Music). Moore is internationaal zeer actief. Haar werk is uitgevoerd door vele gerenommeerde ensembles waaronder Askō|Schönberg, Alarm Will Sound, de Bang On A Can All-Stars en Icebreaker. Haar muziek werd gespeeld in beroemde zalen zoals het Amsterdamse Concertgebouw, Muziekgebouw aan 't IJ, Carnegie Hall en het Sydney Opera House en op prominente festivals inclusief het Holland Festival, de ISCM World Music Days, MATA en November Music.



Gedselecteerde werken / Selected works

2018

- Lux Aeterna: VIVD

2017

- Bushranger Psychodrama
- Restraint(s) Dance Cycle
- Porcelain Project (2015-2017)
- Sacred Environment (2015-2017)

2016

- Bestiary
- Herz

2015

- The Dam
- Sliabh Beagh
- Stories for Ocean Shells (2000-2015)

2014

- Synaesthesia Suite
- Cello Concerto (2010-2014)

2013

- Sphinx
- The Art of Levitation
- Dances and Canons (2000-2013)

2012

- Days and Nature

2010

- Violins and Skeletons

2009

- Debris and Alchemy
- Ridgeway
- Klepsydra

2008

- The Open Road

Voor meer info / for further
reference: katemoore.org

About the author

Joep Christenhusz (1983) studied musicology at Utrecht University as well as musical theory and composition at the Conservatory of Antwerp. He was a lecturer of music history and analysis and member of the Professorship Theory in the Arts at the Dutch ArtEZ University of the Arts for several years.

As a journalist, Joep writes about music for the national daily NRC Handelsblad, feature articles for De Groene Amsterdammer, November Music, VPRO Vrije Geluiden as well as programme notes and other texts for Holland Festival, NTR ZaterdagMatinee, Asko|Schönberg, Muziekgebouw aan 't IJ, Dag in de Branding, and deSingel international arts campus.

ArtEZ Press published his essay collection *Componisten van Babel* (2016) on the work of 10 Dutch and Belgian composers of his own generation. An article about the history of the Holland Festival was included in the book *Van Mengelberg tot meezing-Mattheus* (Athenaeum – Polak & Van Gennep, 2011).

Over de auteur

Joep Christenhusz (1983) studeerde musicologie aan de Universiteit van Utrecht en muziektheorie en compositie aan het Conservatorium van Antwerpen. Als docent muziekgeschiedenis en analyse was hij van 2008 tot 2015 werkzaam aan ArtEZ hogeschool voor de kunsten, waar hij nog altijd lid is van het lectoraat Theorie in de Kunsten.

Joep werkt als muziekjournalist voor NRC Handelsblad en schrijft voor onder meer De Groene Amsterdammer, November Music en VPRO Vrije Geluiden. Daarnaast werkt(e) hij als programmatoelichter en tekstschrijver voor diverse opdrachtgevers, waaronder het Holland Festival, de NTR ZaterdagMatinee, Asko|Schönberg, het Muziekgebouw aan 't IJ, Dag in de Branding en Internationale Kunstcampus deSingel.

In 2016 verscheen bij ArtEZ Press zijn essaybundel *Componisten van Babel*, over het werk van tien componerende generatiegenoten uit Nederland en Vlaanderen. Eerder publiceerde hij onder meer een artikel over de geschiedenis van het Holland Festival in *Van Mengelberg tot meezing-Mattheus* (Athenaeum – Polak & Van Gennep, 2011).

Colofon / Colophon

Deze publicatie is tot stand gekomen ter gelegenheid van festival November Music 2018 dankzij de hulp van / This edition was produced for November Music 2018 with the support of:

November Music
Buma Cultuur
De Twee Snoeken



buma-cultuur



TEKST / TEXT

Joep Christenhusz

VERTALING / TRANSLATION

Moze Jacobs

FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHY

Johan Nieuwenhuize: cover, pp. 5, 76

Marco Giugliarelli: pp. 89, 96

Kate Moore: pp. 16, 17, 30, 31, 34, 40, 41, 51, 57, 62, 63, 74, 75, 92, 93

Ruben van Leer: p. 46

Ada Nieuwendijk: pp. 44, 45

PARTITUREN / SCORES

xxx

GRAFISCH ONTWERP / GRAPHIC DESIGN

Bart Smit, De Twee Snoeken

IN OPDRACHT VAN / COMMISSIONED BY

November Music

DRUKKER / PRINTED BY

Drukkerij Tielen, Boxtel

OPLAGE / PRINT RUN

1000 ex. / 1,000 copies

ISBN

978-90-77955-38-3

www.novembermusic.net
www.katemoore.org
www.joepchristenhusz.com