

A portrait of Calliope Tsoupaki, a woman with long, wavy brown hair and blue eyes, looking directly at the camera with a neutral expression. She is wearing a black top and a necklace with a small pendant. Her right hand is raised to her chin, with a red ring on her finger. The background is a plain, muted green color.

Rode draden

over Calliope Tsoupaki

door Joep Christenhusz

November Music 2019

Rode draden

over Calliope Tsoupaki

The red thread

on Calliope Tsoupaki

door / by Joep Christenhusz

no
vem
ber
music

November Music 2019

Content

| | | |
|--|----|--------------------------------------|
| Introduction | 6 | 50 Modes in Mariken |
| Child of Piraeus | 18 | 58 Crying for Jesus |
| Light-footed melancholy | 20 | 58 St. Luke Passion |
| Charmolypi | 22 | 64 Beyond the ego |
| Maria | 22 | 68 Self-expression |
| The wealth of opposites | 26 | 70 Between myth and self-portrait |
| The unbearable lightness of patricide | 28 | 72 Through the looking-glass |
| Crossroads | 32 | 72 Crossroads (revisited) |
| The bicycle in the labyrinth | 38 | 76 A sea of time |
| A drunkard's teetering gait | 40 | 80 Kavafis |
| Inserts | 42 | 86 About the composer |
| Queen of Chaos | 44 | 91 Selected works |
| Panaghia | 46 | 92 About the author |
| Black Madonna | 46 | 94 Colophon |
| Melodic latitude | 48 | |

Inhoud

| | | |
|---|----|--------------------------------|
| Inleiding | 7 | 51 Melodische speelruimte |
| Kind van Piraeus | 19 | 53 Modi in Mariken |
| Lichte melancholie | 21 | 61 Huilen om Jezus |
| Charmolypi | 23 | 61 Lucas Passie |
| Maria | 23 | 67 Voorbij het ego |
| De rijkdom van de tegenstelling | 29 | 71 Zelfexpressie |
| De ondraaglijke lichtheid van een vadermoord | 31 | 71 Tussen mythe en zelfportret |
| Kruising | 37 | 75 Door de spiegel |
| De fiets in het labyrint | 39 | 75 Kruising (revisited) |
| Klinkende dronkenmanspas | 41 | 77 Een zee van tijd |
| Inserts | 43 | 81 Kaváfis |
| Koningin van de Chaos | 45 | 87 Over de componist |
| Panaghia | 47 | 91 Geselecteerde werken |
| Zwarte madonna | 47 | 93 Over de auteur |
| | | 94 Colofon |



Introduction

‘Cooking resembles composing in many respects’, Calliope Tsoupaki says. It is July. The composer offers me a home-cooked lunch in her Amsterdam apartment. ‘Both activities demand a high degree of craft, a sense of proportion, a large dollop of patience and especially, excellent timing. In a way, I practise my musical skills when I am cooking.’

The proof of Tsoupaki’s talent for cooking is in the taste. Seated at her kitchen table, we eat spanakopita, a Greek spinach and feta pie with grilled aubergine in tomato sauce as a side dish. The dishes are freely adapted from a recipe by the British-Egyptian food writer Claudia Roden. ‘A personal heroine’, says Tsoupaki.

The conversation expands to Tsoupaki’s childhood in Piraeus, her years studying at the Athens conservatory as well as with Louis Andriessen in The Hague, orthodox iconography, her love for directors such as Jean Cocteau and Andrei Tarkovsky, and the poetry of Constantine P. Cavafy.

We arrive at her study shortly afterwards. Here, she dissects a passage from her oratorio *Oidipous* (2014) on request. Not much happens on paper; just an extended bass note with a tenor melody on top. And yet, the result is enchanting. Tsoupaki: ‘You will find the secret is in the bass when working with such meandering melodies. Fairly easy to come up with a descant but it is the bass that can make or break your composition. One wrong step and the passage disintegrates.’

Inleiding

‘Koken lijkt in veel opzichten op componeren’, zegt Calliope Tsoupaki. Het is juli. In haar Amsterdamse appartement schotelt de componist me een zelfgemaakte lunch voor. ‘Beide bezigheden vragen om een hoge mate van ambacht, gevoel voor de juiste verhoudingen, veel geduld en vooral: een goede timing. In die zin oefen ik ook mijn muzikale vaardigheden als ik kook.’

Dat Tsoupaki graag en vaak kookt, is te proeven. Aan de keukentafel eten we *spanakopita*, Griekse spinazie-feta-taart, en gegrilde aubergine in tomatensaus. Beide vrij naar een recept van de Brits-Egyptische kookboekenschrijfster Claudia Roden. ‘Een persoonlijke heldin’, aldus Tsoupaki.

Ondertussen waaiert het gesprek uit naar Tsoupaki’s jeugd in Piraeus, haar jaren aan het conservatorium van Athene, haar studie bij Louis Andriessen in Den Haag, orthodoxe iconografie, haar liefde voor regisseurs als Jean Cocteau en Andrej Tarkovski, en de gedichten van Konstantínos Kaváfis.

Even later staan we in haar werkkamer, waar ze op verzoek een passage uit haar oratorium *Oidipous* (2014) ontleedt. Op papier gebeurt er weinig: een liggende basnoot, een tenormelodie erboven. Het resultaat is niettemin betoverend. Tsoupaki: ‘Als je met dit soort meanderende melodieën werkt, ligt het geheim in de bas. Die bovenstemmen, die verzijn je wel, maar die bassen, die kunnen het maken of breken. Eén verkeerde beweging en de passage is om zeep.’

Do I know that Guillaume de Machaut was also a master in this respect? The ‘Complainte’ of his *Le remède de fortune* has already popped up on her laptop.

Interviewing Calliope Tsoupaki (Piraeus, 1963) is like being taken on a surprising and multihued trajectory at breathtaking pace. Biographical anecdotes, musical enunciations, spiritual musings or candid outpourings – she animatedly skips from one subject to another, trying out tangents, or jumping back to base. Sometimes, on one of her many diversions, she loses sight of the thread that connects the conversation on one of her many diversions. So much the better, says Tsoupaki, who is of the opinion that precisely errors and detours lead to new insights.

One could say that her associative way of speaking is somewhat labyrinth-like. She strings her thoughts together into a tortuous discourse that can take an unexpected turning at any moment. It was no coincidence that the labyrinth cropped up time and again as a metaphor during our talks last summer. Tsoupaki compared her composition process to navigating a maze while she described her pieces as labyrinthine jumbles of ideas more than once.

The labyrinth. The exact origins of the word are as hard to disentangle as its meaning. Some etymologists think its roots are in Linear B script or Lydian. Others point to the Ancient Greek word ‘lavra’, which can be translated as ‘alleyway’ or ‘narrow corridor’.

Of ik trouwens weet dat Guillaume de Machaut daar ook een meester in was. Op haar laptop verschijnt de ‘Complainte’ uit diens *Le remède de fortune* al op het scherm.

Wie Calliope Tsoupaki (Piraeus, 1963) interviewt, wordt op hoog tempo meegevoerd in een grillig, kleurrijk betoog. Biografische anekdotes, muzikale uiteenzettingen, spirituele overpeinzingen of een openhartige ontboezeming – ze springt geanimeerd van de hak op de tak, en weer terug naar de hak. Soms verliest ze de rode draad van het gesprek uit het oog op een van haar vele zijwegen. Des te beter, vindt Tsoupaki, die de opvatting huldigt dat juist de dwaling en de omweg tot nieuwe inzichten leiden.

Je zou kunnen zeggen dat er iets labyrintisch schuilt in haar associatieve manier van spreken. In de wijze waarop ze haar gedachten aan elkaar rijgt tot een slingerend discours dat op ieder moment een onverwachte afslag kan nemen. Niet voor niets was het labyrint een vaak terugkerende metafoor tijdens onze gesprekken afgelopen zomer. Tsoupaki vergeleek haar compositieproces met het bewandelen van een doolhof en omschreef haar stukken meer dan eens als labyrintische kluwens van ideeën.

Het labyrint. De precieze herkomst van het woord is al net zo onontwaaarbaar als dat wat het aanduidt. Sommige etymologen zien het Lineair-B of het Lydisch als mogelijke oorsprong, anderen wijzen op het Oudgriekse *lavra* dat zich laat vertalen als ‘steeg’ of ‘smalle gang’.

Mythology suggests it may be traced to the Minoan culture that thrived on Crete between 3000 and 1200 BC. King Minos, whose wife Pasiphaë committed adultery with a bull, was the ruler of the city of Knossos. Pasiphaë gave birth to a baby with a human body and the head of a bull after nine months. To make sure the unfortunate creature would be hidden forever, Minos asked the brilliant inventor Daedalus to design a labyrinth. Here, the Minotaur would spend the rest of his days.

Once every nine years, Minos got Athens to send seven boys and seven girls as playthings and prey for his monstrous stepson. The hero Theseus eventually put a stop to the gruesome sacrifices. Using a ball of red thread, surreptitiously handed to him by Minos' amorous daughter Ariadne, Theseus found his way out of the labyrinth unerringly after killing the Minotaur.

Saliently, although the story of Theseus and the labyrinth is not literally present in Tsoupaki's mythology-soaked oeuvre, cognate personages regularly make an appearance in her work. Take Theseus, who became King of Athens following his heroic feat, which is how we find him in Tsoupaki's oratorio *Oidípous*. Theseus' hostile stepmother Medea (who almost succeeded in poisoning him) was the source of inspiration for the eponymous ensemble piece that Tsoupaki created in 2010.

And King Minos? He is a stowaway in the opera *Fortress Europe* (2017) that takes the myth of Europa as its point of departure. The Phoenician princess was abducted from the beach of Sidon by the supreme deity Zeus, disguised as a bull on this occasion. Minos was born nine months later.

De mythologie grijpt terug naar de Minoïsche cultuur, die tussen 3000 en 1200 v.Chr. haar bloeitijd beleefde op Kreta. In de stad Knossos regeerde koning Minos, wiens vrouw Pasiphaë overspel pleegde met een stier. Na negen maanden baarde ze een kind met het lichaam van een mens en de kop van een rund. Om het onfortuinlijke schepsel voor eens en altijd te verbergen, vroeg Minos aan de briljante uitvinder Daedalus om een doolhof te ontwerpen. Hier zou de Minotaurus zijn dagen slijten.

Eens in de negen jaar liet Minos uit Athene zeven jongens en zeven meisjes overkomen, als jachtspeeltjes voor zijn monsterlijke stiefzoon. Uiteindelijk was het de held Theseus die een einde maakte aan de gruwelijke offers. Met hulp van een spreekwoordelijk geworden bol rode wol, hem toegestopt door Minos' verliefde dochter Ariadne, wist Theseus feilloos de uitgang van het labyrint terug te vinden toen hij de Minotaurus had gedood.

Frappant: hoewel het verhaal van Theseus en het labyrint nergens letterlijk voorkomt in Tsoupaki's met mythen doorspekte oeuvre, duiken verwante personages met regelmaat op in haar werk. Neem Theseus, die na zijn heldendaad het koningschap over Athene verkreeg. In deze hoedanigheid vinden we hem terug in Tsoupaki's *Oidípous*-oratorium. Theseus' vijandige stiefmoeder Medea (bijna lukte het haar hem te vergiftigen) was de inspiratiebron voor Tsoupaki's gelijknamige ensemblestuk uit 2010.

En koning Minos? Die is als verstekeling aanwezig in de opera *Fortress Europe* (2017), waarvoor de mythe van Europa het uitgangspunt vormde. Op het strand van Sidon werd de Fenicische prinses geschaakt door oppergod Zeus, die zich voor de gelegenheid had vermomd als stier. Negen maanden later werd Minos geboren.

Like the monster wandering around his warren of passageways, the labyrinth has a dual nature. Whoever observes a labyrinth from a distance sees a patterned order in an admirably complex design. Being inside its walls makes for a very different experience as confusion and disorientation prevail.

A similar paradox is at the heart of Tsoupaki's music. As she explains in the section 'Queen of Chaos', there is a constant tension in her work. Between construction and intuition, plan and inspiration. The composer can spend hours on the harmonic blueprint of her pieces but abhors music where the ratio plays first fiddle.

Speaking of paradoxes. Tsoupaki's music brings together the seemingly incompatible in more ways than one. From eastern (Byzantine) and western influences, early and modern music, mysticism and mythology, she continues to create a highly individual sound universe in which melancholy has a light-footed appeal and tragedy is infused with vitality and a zest for life.

In *The Red Thread* I seek to unearth a number of elementary lines in Tsoupaki's oeuvre in a manner that does justice to her imagination and way of thinking. Therefore, I have organised the text of this monograph as a labyrinth. Starting point was the mythical labyrinth in Knossos that is invariably depicted on ancient Minoan coins as a maze, consisting of eight concentric corridors.

Net zoals het monster dat rondwaalde in zijn wirwar aan gangen, heeft het labyrint een tweevormige natuur. Wie een labyrint van een afstandje beschouwt, ziet een patroonmatige orde in een bewonderenswaardig complex ontwerp. Wie echter rondloopt binnen zijn muren heeft een andere ervaring: een van verwarring en desoriëntatie.

Een soortgelijke paradox ligt ten grondslag aan Tsoupaki's muziek. Zoals ze vertelt in het hoofdstukje 'Koningin van de Chaos' bestaat er in haar werk een voortdurend spanningsveld tussen constructie en intuïtie, plan en ingeving. Ze is een componist die urenlang kan schaven aan het harmonische grondplan van een stuk, maar die tegelijkertijd gruwet van muziek waarin enkel de ratio de boventoon voert.

En over paradoxen gesproken: Tsoupaki's muziek verenigt in meer opzichten het schijnbaar onverenigbare. Uit oosterse (byzantijnse) en westerse invloeden, oude en nieuwe muziek, mystiek en mythologie weet ze telkens weer een hoogstpersoonlijke klankwereld op te trekken, waarin melancholie lichtvoetig klinkt en tragiek doortrokken is van kracht en levensvreugde.

Met *Rode draden* heb ik een aantal elementaire lijnen in Tsoupaki's oeuvre zichtbaar willen maken, op een manier die recht doet aan haar verbeelding en denkwereld. Om die reden heb ik de tekst van dit boekje opgezet als een labyrint. Uitgangspunt was het mythische labyrint van Knossos, dat op oude Minoïsche munten steevast staat afgebeeld als een stelsel van acht gangen.

In keeping with this, I subdivided the eight hours of interview material into eight thematic ‘pathways’. There is a biographical trail, a route that uncovers various elementary paradoxes and contradictions in Tsoupaki’s body of work, and a trajectory around Greek-orthodox icons. Also on the menu are the idea of self-expression and music as a self-portrait, the notion of music as a portal to other dimensions, Tsoupaki’s thoughts on the composition process, and reflections on musical time. Last but not least, there is the genesis of *Liknon* (the Bosch Requiem 2019, commissioned by November Music, that Tsoupaki wrote in the course of summer).

The pathways are allocated brief sections, which are interwoven into the eventual text. The chapters merge into longer trains of thoughts at times. Or contrasting themes are juxtaposed as a kind of textual bifurcation. Sometimes a chapter consists of a single line to indicate a dead end. The reader walks through the labyrinth, so to speak, in search of Ariadne’s red thread as they read on.

Joep Christenhusz

Hilversum, 12 September 2019



An ancient Minoan coin with
the labyrinth in Knossos

Naar analogie heb ik de acht uur aan interviewmateriaal onderverdeeld in acht thematische ‘paden’. Er is een biografisch parcours, een route die enkele elementaire paradoxen en tegenstellingen in Tsoupaki’s werk blootlegt, en een traject over Grieks-orthodoxe iconen. Daarnaast komen aan bod: de idee van zelfexpressie en muziek als zelfportret, de notie van muziek als poort naar een andere dimensie, Tsoupaki’s gedachten over haar compositieproces en bespiegelingen over muzikale tijd. *Last but not least*: het ontstaan van *Liknon* (het Bosch Requiem 2019 dat Tsoupaki afgelopen zomer schreef in opdracht van November Music).

In de uiteindelijke tekst zijn deze paden in korte hoofdstukjes door elkaar gevlochten. Nu eens rijgen hoofdstukken zich aaneen tot een langere gedachtegang. Een andere keer worden contrasterende thema’s pal naast elkaar gezet, als een soort tekstuele splitsing. Soms beslaat een hoofdstukje slechts één regel, bij wijze van doodlopende weg. De lezer bewandelt als het ware al lezende het labyrint, op zoek naar Ariadnes rode draad.

Joep Christenhusz

Hilversum, 12 september 2019

Child of Piraeus

'I was born in Piraeus, the seaport of Athens. It is a city of soulless high-rises these days but rampant construction had not yet pounced when I was growing up. I remember a sensation of peacefulness and space that I can no longer find anywhere. The sun, the sea, the heat. The bigarade orange trees in the streets.

'There was a lot of music in my childhood. I heard Byzantine hymns in church and my father loved classical music; especially Beethoven. He often retired on Sundays and holidays to listen to Beethoven's sonatas and symphonies on his spanking new hi-fi installation. I would sit by the window and echo the themes.

'We did not own a piano at first so I often went to visit the neighbours when their son had his piano lesson. Sometimes I was briefly allowed to play. Wild horses couldn't drag me away from the instrument. It was crystal clear to me, even then, that I wanted to be a composer.

'Pop music also played a major part in the soundtrack of my youth. I was besotted with The Beatles and listened to specific Greek songs on the radio. I remember Manos Hadzidakis' *Ta paidia tou Piraia* ('Children of Piraeus'). An absolute hit at the time, from the film *Never on Sunday*, starring Melina Mercouri, a famous Greek actress. In later years she would become Minister of Culture whereas here, she portrayed a prostitute.'

Kind van Piraeus

'Ik ben geboren in Piraeus, de havenplaats van Athene. Tegenwoordig is het een stad van ontzieldde flatgebouwen, maar toen ik er opgroeide had de bouwwoede nog niet toegeslagen. Ik herinner me een sensatie van rust en ruimte die ik tegenwoordig nergens meer vind. De zon, de zee, de warmte. De bigaradebomen in de straat.

'Er was veel muziek in mijn jeugd. In de kerk hoorde ik Byzantijnse gezangen. Mijn vader hield van klassiek, vooral van Beethoven. Op zon- en feestdagen zonderde hij zich vaak af om op zijn gloednieuwe hifi-installatie Beethovens sonates en symfonieën te beluisteren. Ik zat dan bij het raam de thema's na te zingen.



Calliope Tsoupakaki at 3 years old

Light-footed melancholy

Manos Hadzidakis. Together with Mikis Theodorakis he was the figure-head of post-war *éntekhno* music. The genre could be regarded the Greek counterpart of the French *chanson*; there are audible similarities. Other stylistic influences are also evident in *éntekhno* music. Both Theodorakis and Hadzidakis were well-versed in classical music but they loved Greek folk music; particularly the unpolished *rebetiko* genre.

The term *rebetiko* derives from the word *rebétis*, used for tough street guys in 19th-century Greece. If they weren't in the can, they would hang around the brothels and pubs of the Greek port cities – stopovers in an existence drenched in ouzo and marred by violence, criminality, drugs, and prostitution. That harsh seamy side of life is *rebetiko's* heartbeat. 'Meraki, kefi, kaimos' as Hadzidakis summarized the subject matter at some stage: love, joy and grief. Most of all the latter.

'Rebetiko music is pregnant with melancholy', Tsoupaki concurs, 'but it is of the light-hearted variety. Whereas the Portuguese fado wallows in wistfulness, rebetiko is more ambiguous. Even when texts are intensely sad, the music tends to verge on cheerful. No, irony is not the right word; it is not stylised and there is no detachment. *Rebetiko* might be what we call *urban* these days. It carries its heart on its sleeve although the language is emotional and full of contradictions. Typical, perhaps, of the Greek soul.'

'Een piano hadden we aanvankelijk niet. Daarom ging ik vaak op bezoek bij de burens als mijn buurjongetjes pianoles hadden. Soms mocht ik ook even spelen. Ik was niet weg te slaan achter dat instrument. Toen al was volstrekt duidelijk dat ik componist wilde worden.'

'De soundtrack van mijn jeugd werd daarnaast bepaald door popmuziek. Ik was gek van The Beatles en hoorde op de radio veel Griekse liedjes. Ik herinner me een nummer van Manos Hadzidakis, *Ta paidia tou Piraiá* (*Kinderen van Piraeus*). Een absolute hit in die tijd. Het komt uit de film *Never on Sunday* met Melina Mercouri, een bekende Griekse actrice. Later werd ze minister van cultuur, maar in deze film speelt ze een hoertje.'

Lichte melancholie

Manos Hadzidakis. Samen met Mikis Theodorakis was hij het boegbeeld van de naoorlogse *éntekhno*-muziek. Je zou het genre de Griekse pendant van het Franse *chanson* kunnen noemen, waar het hoorbaar aan verwant is. Maar *éntekhno*-muziek draagt meer stilistische invloeden in zich: Zowel Theodorakis als Hadzidakis waren goed ingevoerd in de klassieke muziek, en beiden hadden een groot hart voor de Griekse volksmuziek. Met name de ruwgebolsterde *rebetiko*-muziek.

De term *rebetiko* is afgeleid van het woord *rebétis*, waarmee in het negentiende-eeuwse Griekenland de harde jongens van de straat werden aangeduid. Als ze niet in de bak zaten, dan hingen ze rond in de bordelen of kroegen van de Griekse havensteden – pleisterplaatsen van een in ouzo gedrenkt bestaan, vol geweld, criminaliteit, drugs en prostitutie. Die harde zelfkant van het leven vormt tevens de hartenklop van de *rebetiko*.

Charmolypi

The Greek language is rich in contradictory portmanteaus. Take *charmolypi*, which can be translated as ‘happiness while being sad’. Literally, a mixed feeling that encompasses *xará* (happiness) as well as *lypi* (sadness).

Maria

Right next to her piano stands a large icon of the Virgin Mary, or Panaghia, as they say in Greece. ‘She is very important to me’, says Tsoupaki.

‘I believe in her unconditionally. When something shocks me, I often cry, ‘Panaghia mou!’: ‘My Lady!’ It is an automatism, a reflex. Just as you would grab the bannisters when you are about to tumble down a flight of stairs.’

For Tsoupaki, the Virgin Mary represents a deep duality. She gave earthly life to God and ascended to heaven. She embodies light as well as darkness, bliss as well as suffering. Tsoupaki: ‘Mary knew from the start that there was a shadow side to expecting her baby and that the child was not just headed for life but also destined for death. Conversely, when Mary is in mourning she experiences a certain joyfulness. The crucifixion of Christ did not signify the absolute end; it acted as a prelude for the resurrection.’

Precisely this ambiguity is what Tsoupaki tried to capture in her oratorio *Maria* (2012), a diptych. Subdued evensong (‘Hesperinos’) is followed by hackle-raising supplicatory prayer (‘Paraklisis’). A ‘Psalmos’ precedes both movements. She largely borrowed the text from the sixth-century hymnographer, Romanos the Melodist. Legend has it that he miraculously

Meraki, kefi, kaimos vatte Hadzidakis de thematiek ooit eens samen: liefde, vreugde en verdriet. Vooral dat laatste.

‘Rebetiko-muziek zit vol melancholie’, beaamt Tsoupaki, ‘maar het is een licht soort melancholie. Waar de Portugese fado zich wentelt in weemoed, daar is de rebetiko dubbelzinniger. Hoe intens droevig de teksten ook zijn, de muziek blijft vaak luchtig. Nee, ironie is niet het goede woord, het is niet gestileerd er is geen sprake van distantie. Rebetiko is vergelijkbaar met wat we vandaag de dag urban noemen. Ze draagt het hart op de tong, maar in een emotionele taal die vol tegenstellingen zit. Misschien is dat wel eigen aan de Griekse ziel.’

Charmolypi

Het Grieks is van oudsher rijk aan dubbelgerichte kofferwoorden. Neem *charmolypi*, dat zich laat vertalen als ‘vreugdevol verdriet’. Letterlijk betreft het een samenstelling van *xará* (blijdschap) en *lypi* (droefenis).

Maria

Pal naast de piano staat een groot Maria-icoon. ‘Maria is heel belangrijk voor me’, vertelt Tsoupaki. ‘Ik geloof onvoorwaardelijk in haar. Als ik schrik, roep ik vaak: ‘*Panaghia mou!*’. ‘Mijn Maria!’ Het is een automatisme, een reflex. Zoals je ook naar de leuning grijpt als je van de trap dreigt te vallen.’

Score in C

MARIA- 2. HESPERINOS

Calliope Tsoupakis

Score in C

MARIA-
2. HESPERINOS

Calliope Tsoupakis

Soprano 1

Soprano 2

Alto

Byzantine Singer 1

Byzantine Singer 2

Oboe d'amore 1

Oboe d'amore 2

Bassoon 1

Bassoon 2

Horn in F

Trombone 1

Trombone 2

Double Bass

Saxophone

Theobane

Viola da Gamba

Sopr. 1

Sopr. 2

Alto

Byz. S. 1

Byz. S. 2

Ob. d'am. 1

Ob. d'am. 2

B. Horn

Bsn. 1

Bsn. 2

Horn

Tbn. 1

Tbn. 2

Db.

Sax.

Theob.

Vla

'Hesperinos', second movement of Maria (p. 1)

'Hesperinos', second movement of Maria (p. 2)

obtained his poetic talents after Mary commanded him in a dream to eat a scroll.

Then there is the passage where the Angel Gabriel appears to the Virgin to announce she will give birth to God's son. The message is jubilant, the music full of despair. Vocal lines with plaintive quarter-tone ornamentations unfold above an abyss of dissonant low tones produced by wind players. Even the instrumentation is dual in nature. Baroque instruments such as the theorbe, the oboe d'amore, and the viola da gamba find an exotic counterpart in the *santur*, the Iranian hammered dulcimer. A western vocal trio of two sopranos and an alto is mirrored by two Byzantine church singers.

Tsoupaki constantly alternates between complaints and rapture in *Maria*. Light is in darkness and there is darkness in light; as if the joy of living and the awareness of suffering interlock as in yin and yang. Charmolypi.

The wealth of opposites

'My first 10 years in the Netherlands were hard. I felt lonely and had not found my feet. This was partly due to the language. My Dutch was very limited during that time but I was also struggling with what I shall refer to as the prevailing *emotional codes*.

'Let me put it this way. The Dutch like directness. You have to be very clear about what you mean or you will not be understood. Personally, I enjoy adding some colour to my words as I talk, making puns, subtle hidden meanings.

Voor Tsoupaki vertegenwoordigt Maria een diepe dualiteit. Maria schonk God het aardse leven en werd zelf opgenomen in de hemel. Ze belichaamt zowel licht als duisternis, vreugde en leed. Tsoupaki: 'Maria wist van meet af aan dat haar blijde verwachting ook een schaduwzijde kende, dat zij haar kind niet alleen het leven schonk, maar ook de dood. Omgekeerd vind je bij de rouwende Maria ook een zekere blijdschap. Christus' kruisiging betekende namelijk niet het absolute einde, het was de opmaat voor zijn wederopstanding.'

Het is precies die dubbelzijdigheid die Tsoupaki probeerde te vangen in haar *Maria*-oratorium (2012), een tweeluik waarin een nekhaarrijzende smeekbede ('Paraklisis') volgt op een ingetogen vespergezang ('Hesperinos'). Beide delen worden voorafgegaan door een 'Psalmos'. De tekst ontleende ze grotendeels aan de zesde-eeuwse hymnograaf Romanos de Melodist. De legende wil dat hij zijn dichterlijke talenten op miraculeuze wijze verkreeg toen Maria hem in een droom een boekrol op liet eten.

Neem de passage waarin de engel Gabriël aan Maria verschijnt en haar verkondigt dat zij Gods zoon zal baren. De boodschap is blijmoedig, de muziek vol vertwijfeling: vocale lijnen met klaaglijke kwarttoonversieringen ontvouwen zich boven een afgrond van dissonante, lage blazers. Zelfs de bezetting is tweepolig. Barokinstrumenten als de theorbe, de oboe d'amore en de viola da gamba vinden een exotische evenknie in de *santur*, het Iraanse hakkebord. Een westers vocaal trio van twee sopranen en een altus wordt gespiegeld door twee Byzantijnse kerkzangers.

In *Maria* pendelt Tsoupaki voortdurend tussen klagen en verrukking. Licht in de duisternis en duisternis in het licht, alsof levensvreugde en lijdensbesef als yin en yang in elkaar grijpen. Charmolypi.

'When communicating in The Netherlands, you need to be explicit, period. Curious, as reality is by definition ambivalent. Yes, Mozart wrote wonderful music but he was raised as a circus monkey and he died when he was young and destitute. Messiaen composed one of his greatest pieces in a concentration camp. Precisely in these opposites lies great beauty. Why would you want to gloss it over?

'I play around with such contradictions as I talk but also when I am composing. Connecting opposites gives me the feeling of discovering something new. Often, it turns out to be a detour. Too bad. It is worth it, I think, even if it means you arrive at your destination a bit later. There is great richness in contradiction. It offers me the freedom to say what I really mean.'

The unbearable lightness of patricide

Oedipus - Oidípous in Greek. He is one of the most tragic figures in classical mythology. The hapless royal prince from Thebe made a hasty escape when the Delphi Oracle prophesied that his fate would be horrible. Namely, to kill his father and wed his own mother. When it turned out, years later, that the inevitable had happened, Oedipus gouged his eyes out in shame.

Maybe the mix of tragedy, bloody details, and rock-hard morals is the reason why the Oedipus myth quickens the imagination. The three major Greek tragedians wrote about him. The philosophers Seneca and Voltaire revisited him later. The Viennese psychologist Sigmund Freud named a complex after him in the 20th century. Composers like Georges Enescu and Igor Stravinsky wrote operas that were dedicated to him.

De rijkdom van de tegenstelling

'Mijn eerste tien jaar in Nederland waren zwaar. Ik voelde me eenzaam en kon hier niet goed aarden. Dat had deels te maken met de taal, mijn Nederlands was zeer matig in die tijd, maar ik worstelde ook met wat ik maar even de *emotionele codes* noem.

'Laat ik het zo zeggen: Nederlanders drukken zich bij voorkeur direct uit. Je moet heel duidelijk zijn in wat je bedoelt, anders word je niet begrepen. Zelf vind ik het prettig om een beetje gekleurd te praten, kleine woordgrapjes, een subtiele dubbele bodem.

'In Nederland moeten de dingen helder zijn, punt. Wonderlijk, want de realiteit is ontzettend ambivalent. Ja, Mozart schreef prachtige muziek, maar hij werd opgevoed als een circusaapje en stierf jong en berooid. Messiaen componeerde een van zijn mooiste stukken in een concentratiekamp. In die tegenstelling schuilt juist een groot deel van de schoonheid. Waarom zou je dat willen wegpoetsen?

'Als ik spreek, maar ook als ik componeer, speel ik met zulke tegenstellingen. Ik heb het gevoel dat ik iets nieuws ontdek als ik ze aan elkaar verbind. Vaak is het een omweg. *Too bad*. Dan komen we maar iets later aan op de plaats van bestemming, dat is het me wel waard. In de tegenstelling ligt een grote rijkdom besloten. Ik vind er de vrijheid om te zeggen wat ik écht bedoel.'

The Holland Festival commissioned Tsoupaki to also tackle the myth. The result was *Oidipous* (2014), an oratorio for three soloists and baroque ensemble. Her partner, the writer Edzard Mik (1960), collated the libretto using fragments from Sophocles' writings. Mik's text resolutely removes the heavy interpretative layers that had been obscuring the narrative of the Oedipus legend.

Tsoupaki: 'Oedipus has been psychologised to the hilt. An often-heard reading is that you cannot just sweep under the carpet your covert feelings. Entertaining violent or obscene thoughts can create a horrifying outcome. But this emphasis on guilt and atonement is a moral interpretation, mixed with a substantial dose of Freudianism.'

The actual myth is about something else, continues Tsoupaki, 'The original moral of the story is that people cannot outrun destiny. Notwithstanding his sublime mind, it was not possible for Oedipus to foresee what would happen. And this was a man with razor-sharp wits who managed to solve the riddle of the Sphinx in one go. Edzard and I wanted to tell that side of the story as casually as possible.

'As a matter of fact, the murder itself was just a mundane coincidence. A vulgar fight. An old man and his helpers threaten Oedipus at a crossroads. He strikes back impulsively, ignorant of the fact that he is attacking his own father. Can someone who is in the dark be held accountable?'

The unbearable lightness of patricide. Speaking of the wealth that lies in opposites.

De ondraaglijke lichtheid van een vadermoord

Oedipus - Oidipous op z'n Grieks. Hij is zonder meer een van de meest tragische figuren uit de klassieke mythologie. Halsoverkop sloeg de onfortuinlijke Thebaanse koningszoon op de vlucht toen het orakel van Delphi hem een gruwelijke voorspelling deed: hij zou zijn vader vermoorden en zijn eigen moeder huwen. Toen jaren later bleek dat zich alsnog het onvermijdelijke had voltrokken, rukte Oedipus zich uit schaamte de ogen uit.

Wellicht is het de mix van tragiek, bloedige details en een glasharde moraal die maakt dat de Oedipus-mythe zo tot de verbeelding spreekt. De drie grote Griekse tragici schreven over hem. Later deden onder meer Seneca en Voltaire het nog eens dunnetjes over. In de vorige eeuw vernoemde de Weense psycholoog Sigmund Freud een complex naar Oedipus, terwijl componisten als Georges Enescu en Igor Stravinsky een opera aan hem wijdden.

In opdracht van het Holland Festival boog ook Tsoupaki zich over de mythe. Het resultaat was *Oidipous* (2014), een oratorium voor drie solisten en barokensemble, waarvoor haar partner, de schrijver Edzard Mik (1960), het libretto samenstelde uit fragmenten van Sophocles. In de tekst wordt de Oedipus-legende resoluut ontdaan van de zware interpretatieve deken die over het verhaal heen was komen te liggen.

Tsoupaki: 'Oedipus is onderwerp geweest van een hoop ge-psychologiseer. Een veelgehoorde uitleg is dat je je heimelijke gevoelens niet zomaar onder het vloerkleed kunt vegen. Wie gewelddadige of obscene gedachten

Saliently, Tsoupaki and Mik have mainly based *Oidipous* on *Oedipus at Colonus*, the second part of Sophocles' Theban trilogy. The play is set at the end of Oedipus' life when the tragic events that led up to his self-mutilation were long since past. Together with his daughter, Antigone, he goes to Athens, an old blind man intend on asking King Theseus for sanctuary and for a place to die in peace.

Tsoupaki and Mik only use some lines from Sophocles' *Oedipus Rex* midway the oratorio as the *corypheos* (leader of the chorus) looks back at the moment when Oedipus strikes down his father. The fragment is heard in passing; as if inconsequential. The viola da gambas, the trombones, the theorbes, and the organ – they have fallen still. The ominous words are solely accompanied by jagged runs on a delicate transverse flute.

Crossroads

The Greek island Chios is located in the eastern Aegean Sea, some eight kilometres from the Turkish coast. According to tradition, Homer was born here around 800 BC although opinions differ in this respect. Today, the island is mainly known for its mastic tree orchards. The rare resin that is harvested serves as raw material for cosmetics and chewing gum.

Chios was the place where Tsoupaki started to work as a music teacher at a secondary school in 1986. She didn't take to it. 'I was 23, had big ambitions as a composer without any idea how to realise them. At the same time, my fellow teachers embraced life to the full. It felt as if everyone was marrying and having children.'

koestert, riskeert een gruwelijke afloop. Maar die nadruk op schuld en boete is een morele interpretatie, vermengd met een flinke dosis Freud.'

De eigenlijke mythe gaat echter over iets anders, zegt Tsoupaki: 'De oorspronkelijke moraal luidt dat de mens zijn lot niet kan ontlopen. Ondanks zijn sublieme verstand kan Oedipus de loop der dingen niet overzien. Zelfs hij niet, de man die zo scherpzinnig was dat hij het raadsel van de sfinx in één keer wist op te lossen. Edzard en ik wilden die kant van het verhaal op een zo licht mogelijke manier vertellen.

'Welbeschouwd was die hele moord niet meer dan een onbenullige toevalligheid, een ordinaire vechtpartij. Oedipus wordt op een kruising bedreigd door een oude man en zijn helpers. In een opwelling slaat hij van zich af, zonder te weten dat het zijn vader is. Kan iemand die zijn daden in onwetendheid pleegt schuldig zijn?'

De ondraaglijke lichtheid van een vadermoord. Over de rijkdom van de tegenstelling gesproken.

Opmerkelijk is dat Tsoupaki en Mik zich in *Oidipous* hoofdzakelijk baseren op *Oedipus te Kolonos*, het tweede deel van Sophocles' Thebaanse trilogie. Het toneelstuk speelt zich af op het eind van Oedipus' leven, lang na de tragische gebeurtenissen die zouden uitmonden in zijn zelfverminking. Met zijn dochter Antigone trekt hij als blinde oude man naar Athene, om bij koning Theseus om asiel te vragen en in rust te sterven.

Alleen in het midden van het oratorium, als de *korypheos* terugblikt op het moment waarop Oedipus zijn vader neersloeg, putten Tsoupaki en Mik enkele regels uit Sophocles' *Oedipus Rex*. Bijna achteloos komt het

Musical score for page 52, featuring vocal parts and a full orchestra. The score includes staves for Amig, Kor, Oid, Trav, Vln, Corn, Tbn 1, Tbn 2, Tbn 3, Vla 1, Vla 2, Vla 3, Viol, Thb 1, Thb 2, and Org. The vocal parts (Amig, Kor, Oid) are in French. The Kor part has lyrics: "OUIDIPOUS TIRANNO / kav o...". The Trav part has dynamic markings: *mp*, *mf*, *f*, *p*, and *pp*. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for page 53, continuing the vocal parts and orchestra from page 52. The score includes staves for Amig, Kor, Oid, Trav, Vln, Corn, Tbn 1, Tbn 2, Tbn 3, Vla 1, Vla 2, Vla 3, Viol, Thb 1, Thb 2, and Org. The vocal parts (Amig, Kor, Oid) are in French. The Kor part has lyrics: "doi / m'idi i-ge / mo... / a-Bis tho / pe - wis pios / vi - an i - la...". The Trav part has dynamic markings: *p*, *al tempo*, and *accol*. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

She felt lonely and rudderless. Her plans for the future were as dim as the mazes formed by the alleyways and narrow streets in the mastic villages in the south of the island. Tsoupaki hung around in the many churches in her spare time. 'I lighted candles and stared at icons. Now I know you can pray without knowing that you are praying. It was a silent cry for help.'

The news that a friend's mother was at death's door was the straw that broke the camel's back. 'I was totally desperate and paid several visits to a monastery. It was an incredible place; high atop a rock with the sea crashing below. There, I had long conversations with a monk. He beseeched me to fulfil my composing ambitions. 'Otherwise you will never be a good teacher *and* you will ruin your life', he said. It encouraged me to take control. I decided to leave Greece as soon as possible and I wrote a letter to Louis Andriessen to ask if I could study with him.'

The bicycle in the labyrinth

'Andriessen was well-known in the Greek music scene. I had heard of a concert where he was featured alongside Frederic Rzewski in the amphitheatre in Piraeus, close to where my father was born. Louis was regarded as an idiosyncratic and non-academic composer. That appealed to me. I was blown away the first time I heard his composition *De Staat*. This was the work of a musical thinker who embodied the entire spectrum. Power, lyricism, control, excess, structure, passion. I immediately knew: this man can teach me a thing or two.

'Just look at how Louis talks about music. I recently reread an interview with him, in an old edition of *Keynotes* if I remember rightly, in which he

fragment voorbij. De viola da gambas, de trombones, de theorbes en het orgel – ze doen er allemaal het zwijgen toe. Onder de beladen woorden klinken enkel de puntige loopjes van een ijle traverso.

Kruising

In de Oost-Egeïsche Zee, acht kilometer uit de Turkse kust, ligt het Griekse eiland Chios. Volgens de overlevering stond hier omstreeks 800 v.Chr. de wieg van Homerus, al zijn de meningen daarover verdeeld. Tegenwoordig is het eiland vooral bekend om zijn mastiekboomgaarden. De zeldzame hars die er gewonnen wordt, dient als grondstof voor cosmetica en kauwgom.

Chios was tevens de plek waar Tsoupaki in 1986 aan de slag ging als muzikjuf op een middelbare school. Met haar ziel onder de arm: 'Ik was 23, had grote componeerambities, maar wist totaal niet hoe ik die moest verwezenlijken. Ondertussen vatten mijn collega's op school het leven vol bij de hoorns. Het leek alsof iedereen trouwde en kinderen kreeg.'

Eenzaam en stuurloos voelde ze zich. Haar toekomstplannen even onoverzichtelijk als de doolhoven van steegjes en straatjes in de zuidelijk gelegen mastiekdorpen. In haar vrije tijd hing Tsoupaki rond in de vele kerkjes in Chios-stad. 'Ik stak kaarsjes aan en staarde naar de iconen. Nu weet ik dat je kunt bidden, zonder te weten dat je bidt. Het was een stille schreeuw om hulp.'

Toen ze hoorde dat de moeder van een vriend op sterven lag, liep de emmer over: 'Omdat ik me totaal geen raad wist, heb ik aantal keer een

compares the act of composing to chasing a bicycle. The piece rushes ahead, the composer runs after it, always a few steps too late. I feel the same way.



A rehearsal of their collective composition 'De Tiende Man / Gesneden Water' (1996) in Royal Theatre Carré, Amsterdam. (From left) Paul Termos, Martijn Padding, Cornelis de Bondt, Elmer Schönberger, Andries van Rossem, Calliope Tsoupanaki, Joël Bons, Louis Andriessen, and Guus Janssen

Klooster bezocht. Het was een ongelooflijke plek. Boven op een rots, de zee beneden. Ik heb er lange gesprekken gevoerd met een monnik. Hij drukte me op het hart dat ik mijn componeerambities moest volgen: 'Anders word je én geen goede lerares én verpest je je leven', zei hij. Dat hielp me om het heft in eigen hand te nemen. Ik besloot Griekenland zo snel mogelijk te verlaten en schreef een brief aan Louis Andriessen met de vraag of ik bij hem kon studeren.'

De fiets in het labyrint

'Andriessen was een gekende naam in het Griekse muziekleven. Ik herinner me een concert samen met Frederic Rzewski in het amfitheater van Piraeus, vlak bij waar mijn vader geboren is. Louis stond bekend als een eigenzinnige, non-academische componist. Dat sprak mij aan. De eerste keer dat ik *De Staat* hoorde, werd ik van m'n sokken geblazen. Hier was een muzikale denker aan het werk die het complete spectrum belichaamde. Kracht, lyriek, beheersing, overmaat, structuur, passie. Ik wist meteen: deze man kan mij iets leren.

'Alleen al de manier waarop Louis over muziek spreekt. Ik las laatst een interview met hem terug, volgens mij in een oud nummer van *Keynotes*. Daarin vergelijkt hij componeren met het achterna hollen van een fiets. Het stuk snelt vooruit, de componist rent erachteraan, altijd een paar stappen te laat. Zo voel ik dat ook.

'Mijn strategie om die fiets bij te benen? Ik noteer mijn ideeën eerst in een soort snelschrift. Te veel details vertragen alleen maar, die werk ik in een later stadium wel uit. Vaak schets ik zo verschillende versies van een

‘My strategy to stay abreast of that bicycle? I jot down my ideas; initially in a type of shorthand. Too many details tend to hold you back so I elaborate them at a later moment. I often outline various versions of a passage as I create my very own labyrinth. Within no time, I lose my way within the abundant material. Then comes the stage when I have to choose the best route through all those options. A laborious and time-consuming process. I constantly take a wrong turning, obviously. Yet, to me this is the only way to squeeze the best out of my notes.’

A drunkard’s teetering gait

With a few mouse clicks, Tsoupaki conjures up a scene in black and white on her laptop. *Stella* is the name of a 1955 film, directed by Michael Cacoyannis, which is a Greek retelling of the opera *Carmen*. Bouzouki players in a row pluck their strings to create a pointed motive in a minor key as actress Melina Mercouri sings in her smoky alto voice: ‘Agapi pou’gines, dikopo machairi’ (Love is a two-edged knife).

‘Hear the rhythm’, Tsoupaki says as the music continues to limp forward in a swerving pulse. The drunk’s teetering gait is reminiscent of a *zeibekiko*, an improvised dance that rapturously expresses sadness. People dance the *zeibekiko* when they are crossed in love or are mourning a deceased, explains Tsoupaki. And you dance it alone; just you and your demons, skimming the abyss.

It is no coincidence that the stumbling *zeibekiko* step resurfaces in *Liknon*, which is the title of the Bosch Requiem 2019 that November Music commissioned Tsoupaki to compose. In her own words, ‘You cannot be

passage en creëer ik mijn eigen labyrint. Binnen *no time* verdwaal ik in een overdaad aan materiaal. Dan wordt het tijd om uit al die opties de beste route te kiezen. Een omslachtig en tijdrovend proces, want natuurlijk neem ik voortdurend de verkeerde afslag. Toch is het voor mij de enige manier om het maximale uit mijn noten te halen.’

Klinkende dronkenmanspas

Met een paar muisklikken tovert Tsoupaki een zwart-witscène tevoorschijn op haar laptop. *Stella* heet de film waarmee regisseur Michael Cacoyannis in 1955 een Griekse hervertelling van de opera *Carmen* maakte. Een rijtje bouzouki-spelers tokkelt een puntig mineurmotiefje uit de snaren, waarna actrice Melina Mercouri inzet met haar doorrookte alt: *Agapi pou’gines, dikopo machairi* (De liefde is een dubbelsnijdend mes).

‘Hoor dat ritme’, zegt Tsoupaki, terwijl de muziek zich voortsleept op een zwenkende puls. De klinkende dronkenmanspas doet denken aan een *zeibekiko*, een geïmproviseerde dans die op geëxalteerde wijze droefenis uitdrukt. Je danst de *zeibekiko* als je liefdesverdriet hebt, of als je rouwt om een overledene, legt Tsoupaki uit. En je danst hem alleen: enkel jij en je demonen, schierend langs de afgrond.

Niet toevallig duikt de tuimelende *zeibekiko*-tred ook op in *Liknon*, het Bosch Requiem 2019 dat Tsoupaki componeerde in opdracht van November Music. In haar eigen woorden: ‘Het kan niet zo zijn dat je als Griek een stuk maakt over de dood en er dan geen *zeibekiko*-ritme in stopt. Onmogelijk!’

Greek and write a piece about death without including a zeibekiko rhythm. Impossible!

Inserts

A low humming mingles with a synthetic church organ sound as Tsoupaki plays passages from the manuscript of *Liknon* (literally: cradle) on her electric piano in mid-July. The introduction to the second movement sounds like softly rocking funeral music. An extended-sounding fifth (e-b) stretches in the deep. Above it, voices feel their way through an irregular triple meter in a languid hop.

Chromaticism creeps into the music's sound spectrum in due course. Falling semitones in the bass (an undeniable indicator of a heavy heart) slowly spread around the other voices. Rhythmical ideas proliferate. A melodic small-scale detail turns into a large-scale metric flywheel driving the accompaniment.

The music abruptly changes colour sometimes. A melody ascends via a different scale or culminates in a frilly ornamentation. 'These are what I call "inserts"', Tsoupaki explains. 'This introductory music was already finished when I prized open the material to incorporate ideas from another piece.' The effect is slightly disorienting; as if an architect lets various blueprints fade into each other.

Tsoupaki: 'I strive for elasticity. My music needs to be sufficiently pliable at all times to allow for unexpected turns. When the ear tends left, I go right. It is a way to prevent stagnation. A noticeable tension must always

Inserts

Een zacht geneurie vermengt zich met een synthetische kerkorgelklank, als Tsoupaki medio juli op haar elektrische piano voorspeelt uit het manuscript van *Liknon* (letterlijk: wieg). De inleiding op het tweede deel klinkt als een zacht schommelende treurmuziek. Een langgerekte kwint (e-b) in de diepte. Daarboven stemmen die zich loom hinkelend een weg zoeken in een onregelmatige drietelsmaat.

Na verloop van tijd sluipt er chromatiek in het klankbeeld. Dalende halve tonen in de bas (sinds jaar en dag klinkend symbool voor een zwaar gemoed), verbreiden zich langzaam over de andere stemmen. Ook ritmische ideeën vermenigvuldigen zich: wat in het klein een melodisch detail vormt, fungeert in het groot als metrisch vliegwiel achter de begeleiding.

Soms verschieft de muziek plotseling van kleur. Een melodie klimt omhoog via een andere toonladder of loopt uit in een krullerige versiering. 'Het zijn wat ik "inserts" noem', zegt Tsoupaki. 'Deze inleidingsmuziek was eigenlijk al klaar, maar ik heb het materiaal opnieuw opengebrouwen en er ideeën uit een ander stuk in verwerkt.' Het effect is licht desoriënterend, alsof een architect verschillende bouwtekeningen in elkaar heeft laten overlopen.

Tsoupaki: 'Ik streef naar elasticiteit. Mijn muziek moet te allen tijde plooibaar genoeg zijn om plotseling een onverwachte afslag te nemen. Wanneer het oor naar links neigt, ga ik naar rechts. Het is een manier om niet stil te vallen. Er moet een spanning voelbaar blijven die de muziek voortdrijft. De energie mag niet wegvloeien. Dat is funest.'

drive the music. The energy should not be allowed to drain away. That would be disastrous.'

Pulling apart the material in *Liknon* also has a symbolic meaning, she states. 'It is a requiem, it is about dying, the severance of our ties to life on earth. Similarly, I want to maximally stretch the coherence between the notes. This piece makes me feel that I am doing acrobatics. As if I am balancing on a very thin thread. The music seems to be floating in a vacuum; like the soul between life and death.'

Queen of Chaos

'Joining disparate ideas is not something you do gently. It entails a sort of violence. Breaking, grating, prying. I have not really found a method so far. You can only compute music up to a point; then feelings should take over. This is an essential paradox in my work.'

'Edzard sometimes teasingly calls me the 'Queen of Chaos'. He has got a point. There is a conflict in my music between the planned and the impulsive, the structured and the intuitive. This juxtaposition is powerful. It creates tension, vibration.'

'Don't get me wrong, I really believe in strong constructions. Without structure, all you are left with is flimsy skin. But calculation should never get the upper hand. A piece that has been completely written according to the rules, that never goes off the rails, is insufferable to me. I immediately notice when music is overly rational and organised. It starts to sound formal. Castrated.'

In *Liknon* heeft dat uit elkaar trekken van het materiaal natuurlijk ook een symbolische betekenis, zegt ze. 'Het is een requiem, het gaat over sterven, het lossnijden van de bindingen met het aardse leven. Naar analogie probeer ik de samenhang tussen de noten maximaal op te rekken. Ik heb bij dit stuk echt het gevoel dat ik acrobatiek bedrijf. Alsof ik op een heel dun draadje balanceer. Het is muziek die in het luchtledige zweeft. Net als de ziel tussen leven en dood.'

Koningin van de Chaos

'Dat in elkaar passen van verschillende ideeën is geen zachtzinnige klus. Het gebeurt met een zeker geweld. Breken, schuren, wrikken. Ik heb er tot op heden ook nog geen methode voor ontdekt. Muziek laat zich maar tot op zekere hoogte berekenen, de rest moet op gevoel. Dat is een wezenlijke paradox in mijn werk.'

'Edzard noemt mij soms plagend de 'Koningin van de Chaos'. Hij heeft een punt. Er bestaat in mijn muziek een conflict tussen het planmatige en de ingeving, tussen het gestructureerde en het intuïtieve. In die tegenstelling schuilt een kracht. Ze zorgt voor een spanning, een vibratie.'

'Begrijp me niet verkeerd, ik geloof heel erg in een goede constructie. Zonder structuur blijft er alleen een flinterdunne schil over. Toch mag het rekenwerk niet de overhand krijgen. Een stuk dat helemaal volgens de regelen der kunst is geschreven, dat nergens uit de bocht vliegt, vind ik onuitstaanbaar. Ik merk het meteen als muziek te rationeel is opgezet. Dan gaat het afgemeten klinken. Gecastreerd.'

‘Actually, this goes for everything in life. Once the ratio is the absolute essence, something gets irrevocably lost. Call it a demystification of the world. As far as I am concerned, there is an ineffable mystery at the heart of life on which the ratio will smash to pieces. It cannot be known, only surmised. In that awareness lies the core of my faith.’

Panaghia

‘Panaghia’, also transcribed as ‘Panagia’ or ‘Panajia’. One of the Greek-Orthodox names for Mary Mother of Christ.

Black Madonna

Right below the most south-eastern tip of the Greek Peloponnesus, we find a small island called Kythira. According to classical mythology this is where the beautiful love goddess Aphrodite rose from the waves after drops of blood from the sky god Uranus had inseminated a flake of sea foam.

There are other legends about Kythira. For instance, the tale of the medieval shepherd whose sheep were grazing in a remote valley one day in September. Mary appeared to him in a vision and tasked him to search an icon that bore her likeness. Having just scrambled to his feet after prayers, the shepherd found a picture with silver trimmings in the branches of a burning myrtle bush.

‘Eigenlijk geldt dat voor alles in het leven. Als de ratio de absolute hoofzaak wordt, gaat er onherroepelijk iets verloren. Noem het een onttovering van de wereld. Voor mij rust er in het hart van het leven een onuitsprekelijk mysterie, waar de rede bij voorbaat op stukslaat. Het kan niet worden gekend, alleen vermoed. In dat besef ligt de kern van mijn geloof.’

Panaghia

‘Panaghia’, ook getranscribeerd als ‘Panagia’ of ‘Panajia’. Een van de Grieks-orthodoxe titels van Maria, moeder van Christus.

Zwarte madonna

Pal onder de meest zuidoostelijke punt van de Griekse Peloponnesos ligt het eilandje Kythira. Volgens de klassieke mythologie rees hier de mooie liefdesgodin Aphrodite op uit de golven, nadat bloeddruppels van de hemelgod Ouranos een vlok zeeschuim hadden bevrucht.

Er doen meer legenden de ronde over Kythira. Zoals over die middeleeuwse herder die op een septemberdag zijn kudde schapen liet grazen in een afgelegen vallei. In een visioen verscheen Maria aan hem, met de opdracht om op zoek te gaan naar een icoon met haar beeltenis. Net opgekrabbeld uit zijn gebed vond de herder de met zilver beslagen schildering in de takken van een brandende mirtestruik.

Op de plek waar het wonder geschiedde, staat vandaag de dag het klooster Panaghia Myrtidiotissa, een van de belangrijkste van Griekenland.

Today, the Panaghia Myrtidiotissa monastery, one of the most important in Greece, is located on the spot where the miracle occurred. The icon in question, with the eerily scorched faces of Mary and Jesus, is carried around the Kythiran villages in a long procession each year on 24 September.

The Panaghia Myrtidiotissa icon was an important source of inspiration for Tsoupaki as she wrote *Liknon*, which she describes as a cross between a requiem and a Marian hymn. 'Mary's blackened countenance perfectly reflects both aspects. It is a homage but black is also the colour of death. You stare into nothingness. All you see is the silver frame. Her face is like a fathomless chasm. The light of Christ may be at the bottom of it but that is a matter of belief. Literally, a leap of faith.'

Melodic latitude

'I have always felt a love for early music even though the repertoire was not well-known in Greece. Authentic performances were barely available in my youth. The only baroque music we knew was recorded by the Academy of St. Martin in the Fields. A bit non-vibrato. A touch faster. Authentic-lite, so to speak whereas Gustav Leonhardt and Frans Brüggen in the Netherlands were very much ahead of the game at that time.'

One could say that early music was virgin territory. Yet, Tsoupaki intuitively felt that immense beauty was hidden in those old notes. Witness her obsession for Claudio Monteverdi. 'I had never heard a note he had written but strangely enough, I almost guessed how his music would sound. My eyes filled with tears the first time I heard one of his madrigals on classical radio. It was paradisiacal, in one word.'



The procession, every year on 24 September

De betreffende icoon, de gezichten van zowel Maria als Christus griezelig zwart geblakerd, wordt nog ieder jaar op 24 september langs de Kythiraanse dorpen gedragen in een lange processie.

Voor Tsoupaki was de icoon van Panaghia Myrtidiotissa een belangrijke inspiratiebron voor *Liknon*, dat ze beschrijft als een kruising tussen een dodenmis en een Maria-hymne: 'Het zwarte gelaat van Maria geeft die twee kanten perfect weer. Het is een eerbetoon, maar zwart is tevens de kleur van de dood. Je kijkt in het niets. Je ziet alleen de zilveren omlijsting.

As she immersed herself further in early music, Tsoupaki encountered other composers who affected her deeply. Purcell, Dowland, Byrd and Solage's as well as Guillaume de Machaut's music. 'I could pretend that I was enchanted by the technical subtlety of the polyphonic refinement of that music. Although it would partly be true, the essence is more personal. There was a shock of recognition, which had to do with the melodic latitude that equally characterizes Byzantine music and early Greek song.

'At the same time, melodies were increasingly curtailed in the west, from the late Baroque onward', explains Tsoupaki. The French baroque composer Jean-Philippe Rameau summarized it aptly. 'La mélodie naît de l'harmonie', he wrote in his *Traité de l'harmonie* (Treatise on Harmony) (1722). Melody is born from harmony. Tsoupaki: 'Exactly the opposite applies in early music. The melodic line rules and is not pegged down in advance by harmonic constraints. I aspire to the same freedom in my own music.'

Modes in Mariken

Modality is the name of the musical softening agent that Tsoupaki uses to render her melodic fabrics more pliable. The term is derived from the word *modus*, Latin for 'mode', 'melody, tune' or 'scale'. It denotes (among others) a tone system that traces back to the ancient Greeks, albeit via many detours.

A brief digression. The tonal system has dominated western music since the mid-18th century. It is an emphatically harmonic (vertical) model,

Het gezicht van Maria is als een peilloze afgrond. Je moet maar geloven dat daarachter het licht van Christus schuilgaat. Het is letterlijk een *leap of faith*.'

Melodische speelruimte

'Ik heb altijd een liefde gehad voor oude muziek, ook al was het geen vanzelfsprekend repertoire in Griekenland. Authentieke uitvoeringen waren in mijn jeugd nauwelijks verkrijgbaar en barokmuziek kenden we eigenlijk alleen van opnames van de Academy of St. Martin in the Fields. Beetje non-vibrato. Tikkeltje sneller. Authentiek *light*, zeg maar. In Nederland waren Gustav Leonhardt en Frans Brüggen toen al veel verder.'

Oude muziek was wat je noemt een onontgonnen gebied. Toch voelde Tsoupaki intuïtief aan dat er een immense schoonheid in die oude noten verscholen moest liggen. Neem haar obsessie voor Claudio Monteverdi: 'Ik had nog nooit een noot van hem gehoord, maar had vreemd genoeg wel een sterk vermoeden hoe zijn muziek zou klinken. Toen ik op de klassieke zender voor het eerst een van zijn madrigalen hoorde, schoten de tranen in mijn ogen. Het was in één woord paradijselijk.'

Naarmate ze zich meer in oude muziek verdiepte, stuitte Tsoupaki op componisten die een even sterke uitwerking op haar hadden. Purcell, Dowland, Byrd, maar ook de muziek van Solage en Guillaume de Machaut. 'Ik zou nu kunnen vertellen dat ik betoverd raakte door de technische subtiliteit of de polyfone verfijning van die muziek. Dat is natuurlijk óók waar, maar in de kern gaat het om iets persoonlijkers: een gevoel van herkenning. Het heeft te maken met een melodische speelruimte die ook kenmerkend is voor de Byzantijnse muziek en oude Griekse liederen.

which is strongly hierarchical. Imagine a musical solar system in which the sun (i.e., the fundamental, keynote, root, or tonic) is surrounded by major and minor triads. Some chords would be further from the centre than others but they are all subject to the same harmonic gravity, which will lead back to the tonic sooner or later.

The modal system also starts from a tonic but it serves as the foundation for scales that are conceived melodically (horizontally) in the first place. As every mode has its own structure, comprising whole and halve tones, guiding tones such as the leading tone are often absent. Therefore, the hierarchy is less rigid in modal music than in tonal music whereas the loss of drive and momentum is offset by increased colour. You can put this to the test by comparing a Lydian scale with a Phrygian scale or a whole tone scale in F. Even if the tonic is the same, there is a difference of day and night.

Music history has produced scales in all shapes and sizes. From the five-note pentatonic scale and the seven-note church modes to the eight- and even nine-note modes described by Messiaen in his *The Technique of My Musical Language* (1944). Nevertheless, Tsoupaki rarely uses the existing modes in her work. Early in her career, at a masterclass in Delphi, the Greek avant-gardist Iannis Xenakis used analyses of his work to demonstrate how composers can create their own modes.

Tsoupaki had a eureka moment. She still composes using her own scales almost 30 years later. 'I tend to depart from specific intervals that I stack on top of each other, like Lego bricks, until I have a mode. For instance, I use whole and half notes in constantly varying combinations to construct a major third. A sequence of one major and two minor seconds gives a very different colouring than two minor seconds and one major second.'

'In het Westen zie je juist dat de melodie vanaf de late barok steeds verder ingeperkt raakte', legt Tsoupaki uit. De Franse barokcomponist Jean-Philippe Rameau vatte het treffend samen: '*la mélodie naît de l'harmonie*', schreef hij in zijn *Traité de l'harmonie* (1722). De melodie wordt geboren uit de harmonie. Tsoupaki: 'In oude muziek is het precies andersom. De melodische lijn staat voorop, zonder dat ze op voorhand wordt vastgepind door de harmonie. Die vrijheid, die streef ik ook na in mijn eigen muziek.'

Modi in Mariken

Modaliteit heet de muzikale wasverzachter die Tsoupaki gebruikt om haar melodische weefsels soepel te houden. De term is afgeleid van het woord *modus*, Latijn voor 'wijs', 'melodie' of 'toonladder', en beschrijft een toonsysteem dat via tal van omwegen terugvoert naar de oude Grieken.

Een korte uitweiding. In de westerse muziek is sinds het midden van de achttiende eeuw het tonale stelsel toonaangevend. Het is een nadrukkelijk harmonisch (verticaal) gedacht model, met een sterke hiërarchie. Stel je een muzikaal zonnestelsel voor, waarin de zon (de grondtoon of tonica) wordt omgeven door grote en kleine drieklanken. Het ene akkoord ligt verder van het centrum dan het andere, maar alle zijn onderhevig aan een harmonische zwaartekracht die uiteindelijk altijd weer naar de tonica leidt.

Ook het modale systeem gaat uit van een grondtoon, maar nu dient deze als fundament voor toonladders die in de eerste plaats melodisch (horizontaal) zijn gedacht. Doordat elke *modus* een eigen opbouw van hele en halve tonen kent, zijn sturende tonen als de leidtoon dikwijls afwezig.

Act 1 - 5 Seductive Aria Moenen - Mariken

♩ = 46

Oboe

Mariken

Woen! Suchten, erjoeschen ende haantgewierick,
 Mi selven hetende vermalendij;
 Dat is mi selven ende andren ghen dinc
 Door mijns moenen sonderich verwijc,
 Een oerwech, dat is mi spijt
 Sonder cause sulcken woerden te liden?
 Nient er, te mi goet sulcken rijc.

Hulp! Welcken tempereci cont mi bespringhen?
 Wil ic mi selven verhanghen oft craghen?
 O jonckvot, suldi u connen bedringhen
 Of en wildi uas ghenen riden vraghen?
 Was soude oock alsulicken woerden vordraghen

Sonder acchi? Hi en is niet levende, ic moene,
 Dine sonder verlijste wil soude behaghen,
 Dies soegic in wanpohen die mi cont belagen:
 Cont mi te mi ende helpe mi boelaghen,
 God die davel - tes mi alslecken.

Dat is quast ghenoch sine in dit heyt
 Om mi selven oerwic te vermalendijden

(make rich rough drone sound with slow str. vib. - 1/2 tone)

Viola

Violoncello

Double Bass

♩ = 186

Ob.

Alto Rec.

Hrp.

H.G.

Perc.

Mn.

Via.

Vlc.

Schoon kint, hoe sit-ti dus be - laen?

Handy Chord

Singing Saw

Ob.

Alto Rec.

Hrp.

H.G.

Perc.

Mn.

Via.

Vlc.

Heeft u ye-mant mes - daen son - der re - de - ne of - te

Ob.

Alto Rec.

Hrp.

H.G.

Perc.

M.

Mn.

Via.

Vlc.

Wie sidi vrient?

rechi? Dat sal ick wre-ken als een goet knecht.

meno mosso espr.

Ob.

Hrp.

H.G.

Perc.

Mn.

Via.

Vlc.

Een mee-ster vol con-ten Nieu-wers af fa-len-de wes ic be-sin.

Drum low C

slow
mp *leggero*

These subtle modal in colour differences can have astounding dramatic effects. An illustrative case in point is Tsoupaki's *Mariken in the Garden of Delights*, an opera that she wrote in 2015 for the combined powers of Opera2Day, Asko|Schönberg, and the medieval instruments of the Tetraktys Ensemble.

Its springboard was the 16th century miracle play, *Mariken van Nieumeghen*, about a young woman who gets involved with the devil. Mariken indulges in all that is sinful for seven years but then starts to feel pangs of conscience. She confesses her shame and does penance in a convent where she finds relief after a life spent in shackles.

In *Mariken in the Garden of Delights*, Tsoupaki developed the narrative into a layered musical triptych. Her notes freely refer to medieval songs and Gregorian chant, including an arrangement of the hymn *Ave Maris Stella* for recorders, medieval organetto, and small harp. Yet, Tsoupaki can just as easily write an overture with dissonant bell chords in Andriessen's vein or a modern blistering fury aria for the lunatic aunt, Moeye.

The moments when the music tells its own story underneath the text stir the imagination most. Take the end of the first act, in which the diabolical Moenen makes his appearance for the first time. A presentable gent enters the stage. Very charming, sugary words. An all-knowing Don Juan. However, listening carefully reveals a nameless eeriness that brews in his melodies as the oboe seductively plays around them. The music has a dangerous lustre due to the interplay of semitones, augmented seconds, and augmented fourths.

Modale muziek kent daarom een minder dwingende hiërarchie, maar wat verloren gaat aan stuwkracht wordt gewonnen aan kleur. Neem de proef op de som: vergelijk een lydische met een frygische of een hele-toonsladder op f. De grondtoon is dezelfde, maar je hoort een verschil van dag en nacht.

De muziekgeschiedenis heeft toonladders in alle soorten en maten voortgebracht. Van de vijftonige pentatonische modus en de zeventonige kerkttoonladders, tot de acht- en zelfs negentonige *modes* die Messiaen optekende in zijn *Technique de mon langage musical* (1944). Toch gebruikt Tsoupaki die bestaande modi maar zelden in haar werk. Al vroeg in haar loopbaan, tijdens een masterclass in Delphi, liet de Griekse avant-gardist Iannis Xenakis in analyses van eigen werk zien hoe een componist zijn eigen modi kan maken.

Voor Tsoupaki was het een eureka-moment. Een kleine dertig jaar later componeert ze nog altijd volgens haar eigen toonladders: 'Ik vertrek meestal vanuit specifieke intervallen die ik als legosteentjes op elkaar stapel tot een modus. Ik neem bijvoorbeeld een grote tert, die ik telkens anders opvul met hele en halve tonen. Een opeenvolging van één grote en twee kleine secundes geeft namelijk een heel andere kleur dan twee kleine en één grote.'

In de juiste handen kunnen die subtiele modale kleurverschillen een verbluffende dramatische uitwerking hebben. Een illustratieve casus: Tsoupaki's *Mariken in de Tuin der Lusten*, een opera die ze in 2015 schreef voor de vereende krachten van muziektheatergezelschap Opera2Day, Asko|Schönberg en de middeleeuwse instrumenten van het Tetraktys Ensemble.

As the screeching sound of a musical saw flares up, midway through Moenen's aria, one thing is blatantly obvious: trouble is on its way.

Crying for Jesus

'I was not really brought up that piously. Yes, my parents were religious but not strictly so. We were not to be found in the church benches every Sunday. Naturally, the Eastern Orthodox faith was a dominant factor in 1960s Greece. We received religious instruction in school and pasted devotional pictures in our exercise books.

'One day, I found an icon of Jesus on the Cross among them. I started to cry uncontrollably as soon as I arrived home. My mother was scared out of her wits when she walked in. She thought I was having an asthma attack. However, I was experiencing huge emotions; compassion and love. Apart from this, I cannot very well put into words what affected me so. It is not even that interesting to find an explanation. If I could precisely describe it, I would no longer need to believe in it. Either you believe fully or not at all.'

St. Luke Passion

'A face with two different gazes', Tsoupaki says as she takes a Christ icon from the bookcase in her study. The image is a copy of Christ Pantocrator, a picture that was made in the 6th century in the convent of St. Catherine in Sinai.

Uitgangspunt was het zestiende-eeuwse mirakelspel *Mariken van Nieumeghen*, over een jonge vrouw die het aanlegt met de duivel. Zeven jaar doet Mariken alles wat God verboden heeft, maar dan begint haar geweten te knagen. Ze biecht haar schande op en doet boete in een klooster, waar ze na een leven lang in de boeien verlichting vindt.

In *Mariken in de Tuin der Lusten* werkt Tsoupaki de vertelling uit tot een gelaagd muzikaal drieluik. Haar noten verwijzen vrijelijk naar middel-eeuwse chansons en gregoriaans, compleet met een zetting van de hymne *Ave Maris Stella* voor blokfluiten, organetto en handharp. Maar even gemakkelijk schrijft Tsoupaki een ouverture met dissonante klokakkoorden op z'n Andriessens of een modern zinderende woede-aria voor de waanzinnige tante Moeye.

Het meest tot de verbeelding spreken de momenten waarop de muziek onder de tekst haar eigen verhaal vertelt. Neem het eind van de eerste akte, waarin de duivelse Moenen voor het eerst zijn intrede doet. Op de bühne verschijnt een gesoigneerd heerschap. Charmant, zoete praatjes. Een alwetende Don Juan. Maar wie goed luistert, hoort dat in zijn melodieën, verleidelijk omspeeld door een hobo, iets onbestemds broeit. Een samenspel van halve tonen, overmatige secundes en overmatige kwarten geeft de muziek een gevaarlijke glans.

Als halverwege Moenens aria de scherpe klank van een zingende zaag opflakkert, is duidelijk: dit wordt hommeles.

The panel shows Jesus, with under his left arm the New Testament, as he uses his right hand to give a blessing. And then there is this ambiguous expression. One eye looks stern whereas the other eye appears serene and merciful. Tsoupaki: 'It is said that you see the Christ who will return to the earth on Judgment Day on the right-hand side. To the left is the merciful Saviour who will rescue us.'

The two different expressions on Christ's face inspired her in 2008 to write *St. Luke Passion*, an oratorio in which she combines western and eastern instruments in a virtuoso manner. Conventional strings and wind players are joined by the *ney* (Persian flute), the *kemençe* (Turkish lute) and the *qanûn* (an Arabic cimbalom). A classical trio, comprising a tenor and two baritones, is complemented by three Byzantine singers.

Equally ambiguous is the four-movement form of the work. The first two movements, a 'Hymnos' and a hair-raising 'Aria' in which Christ describes the apocalyptic calamity of the Final Judgment, give voice to the stern eye. Movements three and four, 'Threnos' and 'Pathos', give voice to the loving one.

Remarkably, a suffering Jesus (who tends to be the central figure in a passion tradition that runs from Bach to Pärt) is absent from Tsoupaki's piece. 'I wanted to make a work about Christ as a ruler in his prime. To me, he is powerful. He has to be. If you are religious you do not so much believe in the human being who has died but in the Son of God and his miraculous resurrection.'

There is not a strong focus on the thorns, the cross, the nails, and the blood in the Byzantine church, says Tsoupaki, as can be seen in religious

Huilen om Jezus

'Ik ben eigenlijk helemaal niet zo religieus opgevoed. Ja, mijn ouders waren gelovig, maar op een vrije manier. We zaten echt niet iedere zondag in de kerkbanken. Natuurlijk was het orthodoxe geloof wel een dominante factor in het Griekenland van de jaren zestig. Op school kregen we godsdienstles en plakten we heiligenplaatjes in onze schriften.

'Op een dag zat daar een icoontje bij van Jezus aan het kruis. Thuis begon ik onbedaarlijk te huilen. Mijn moeder schrok zich rot toen ze binnenkwam. Ze dacht dat ik een astma-aanval had. Het was een enorm gevoel van compassie en liefde, verder kan ik niet goed onder woorden brengen wat me zo raakte. Eigenlijk vind ik het ook niet zo interessant om te zoeken naar een verklaring. Als ik het zou kunnen uitleggen dan hoef ik er niet meer in te geloven. Je gelooft helemaal, of je gelooft niet.'

Lucas Passie

'Het is een gezicht met twee blikken', zegt Tsoupaki, terwijl ze op haar werkkamer een Christus-icoon uit de boekenkast pakt. De beeltenis is een kopie van Christus Pantocrator, een schildering die in de zesde eeuw werd gemaakt in het Catherinaklooster in Sinai.

Het paneeltje toont Jezus met in zijn linkerarm het Nieuwe Testament. Rechts maakt hij een zegenend handgebaar. En dan die dubbele blik: het ene oog kijkt streng, het andere serene en barmhartig. Tsoupaki: 'Men zegt dat je rechts de Christus ziet die bij het Laatste Oordeel op aarde zal terugkeren. Links de vergevingsgezinde verlosser die ons komt redden.'

paintings from, say, the Renaissance onward. Whereas in the West new insights in perspective and anatomy were keenly used to dramatically enlarge Christ's suffering, the orthodox icon painters remained true to their early medieval roots. Standard ingredients on a plane surface: the serene gaze, the symbolic hand gesture, the gold leaf halo. Everything is portrayed in an equally stylised manner; as if depicting the divine requires distance and piety.

A similar reticence seems to be at play in Tsoupaki's *St. Luke Passion*. The steady slow tempi make for a certain solemnity. The music is expressive whenever necessary but the maker never puts herself in the limelight. Passionate, but always suprapersonal.

If you imagine her melodies without the exotic ornamentations, you will discover how frugal the material really is. The music unfolds as long-drawn-out melody lines that undulate around rocksteady bass notes. The modally conceived tonal idiom meanders slightly. Tsoupaki's notes detach from a harmonic gravitational pull as they are without a compulsive tonal thrust. Just as icon saints often seem to hang in a vacuum in the absence of perspective.

A transformation takes place in the closing bars. Christ's text is sung by a tenor throughout the Passion but a Byzantine cantor takes over at this point. The western instruments fall still. Only the ney, the kemençe, and the qanûn continue to play. If there is one place where Tsoupaki's orthodox roots are audible, it must be here.



Christus Pantocrator

Beyond the ego

The Byzantine tradition imposes strict rules on the painting of icons. The posture in which a saint is portrayed, the gestures, colours – a lot has been determined in advance. And for good reason. It is the saint who should be the central focus; not the artist's ingenuity. Therefore, it is forbidden to sign an icon as if one is the individual maker. The painter precedes his name with the phrase 'dia cheiros': through the hand of. A mere two words effectively reduce the maker to an intermediate, his hand to an instrument of divine inspiration.

'I try to compose in the same vein', says Tsoupaki. "By ear' in this case. My music often starts from inspiration. To tease out the sound universe that is contained in it, I need to step aside. My own emotions and ambitions will only be in the way.'

Of course, she has also written pieces in which she flexed her muscles with glee. Take *Mania* (1988) for solo violin, one of her first substantial compositions, which managed to win the admiration of no less a person than György Ligeti. The tonal idiom is complex and extremely dissonant. The score, loosely based on Bach's *Chaconne*, is brimming with finger-breaking double stops and ditto string techniques. Tsoupaki: 'So eager to prove myself, bordering on the annoying. Too much ambition can dazzle a person. You lose sight of the connecting thread of the work.'

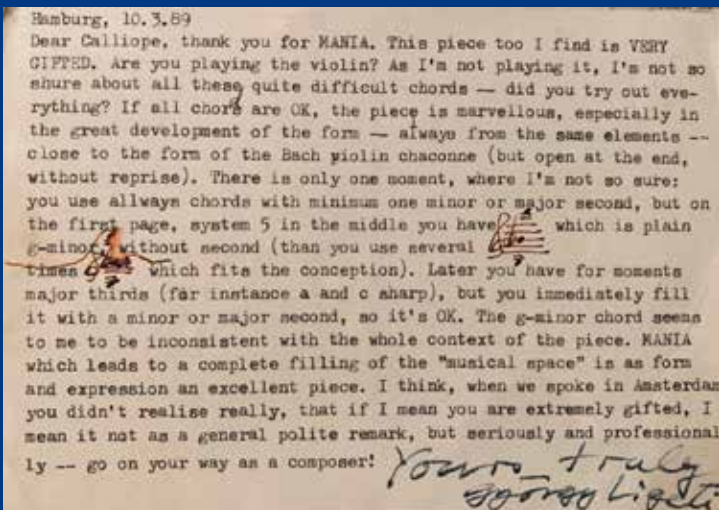
The ego as ballast.

De dubbele Christus-blik inspireerde haar in 2008 tot haar *Lucas Passie*, een oratorium waarin ze op virtueuze wijze westerse en oosterse instrumenten vermengt. Reguliere strijkers en blazers krijgen gezelschap van de *ney* (Perzische fluit), de *kemençe* (Turkse lier) en de *qanûn* (Arabische cimbalom). Een klassiek trio van tenor en twee baritons wordt aangevuld door drie Byzantijnse zangers.

Even dubbelzijdig is de vierdelige opzet van het werk. De eerste twee delen, een 'Hymnos' en een huiveringwekkende 'Aria' waarin Christus de apocalyptische rampspoed van het Laatste Oordeel beschrijft, verklanken het strenge oog, Deel drie en vier, 'Threnos' en 'Pathos', verklanken het liefdevolle.

Opvallend: de lijdende Jezus, doorgaans de centrale figuur in een passie-traditie van Bach tot Pärt, is bij Tsoupaki afwezig: 'Ik wilde een stuk maken over Christus de heerser die midden in zijn kracht staat. Voor mij is hij sterk. Hij moet dat zijn. Als je gelooft, geloof je niet in de mens die gestorven is. Je gelooft in de zoon van God en zijn wonderbaarlijke wederopstanding.'

In de Byzantijnse kerk ligt de nadruk veel minder op de doornen, het kruis, de spijkers en het bloed, legt Tsoupaki uit. Waarvan akte in de religieuze schilderkunst vanaf, pak 'm beet, de renaissance. Waar in het Westen nieuwe inzichten in perspectiefwerking en anatomie grif worden ingezet voor een dramatische uitvergroting van Christus' lijden, daar blijven orthodoxe icoonschilders trouw aan de vroegmiddeleeuwse wortels van hun kunst. Vaste ingrediënten in een plat vlak: de serene blik, het symbolische handgebaar, het aureool van bladgoud. Alles is even gestileerd uitgewerkt, alsof de verbeelding van het goddelijke om een vrome afstand vraagt.



Een soortgelijke terughoudendheid lijkt werkzaam in Tsoupaki's *Lucas Passie*. De consequent trage tempi werken een zekere plechtigheid in de hand. De muziek is expressief waar nodig, maar nergens dringt de maker zich op de voorgrond. Doorvoeld, maar altijd bovenpersoonlijk.

Wie de exotische versieringen van haar melodieën wegdenkt, merkt hoe spaarzaam het materiaal eigenlijk is. De muziek ontvouwt zich langs uitgesponnen melodielijnen, die zich golvend rond onwrikbare basnoten plooiën. De modaal gedachte toontaal heeft iets meanderends. Ontdaan van een dwingende tonale stuwkracht zingen Tsoupaki's noten zich los van de harmonische zwaartekracht, zoals icoonheiligen dikwijls in het luchtledige lijken te zweven bij een gebrek aan perspectiefwerking.

In de slotmaten voltrekt zich een transformatie. Gedurende de hele passie werd Christus' tekst gezongen door een tenor, maar nu neemt een Byzantijnse cantor het over. Het westerse instrumentarium doet er het zwijgen toe. Alleen de ney, de kemençe en de qanûn klinken nog. Als Tsoupaki's orthodoxe wortels ergens tot klinken komen, dan is het hier.

Voorbij het ego

In de Byzantijnse traditie gelden strikte regels voor het schilderen van een icoon. De houding waarin een heilige wordt afgebeeld, de handgebaren, de kleuren - veel staat op voorhand vast, en met reden: de heilige dient centraal te staan, niet het artistieke vernuft van de maker. Het rechtstreeks signeren van een icoon is daarom taboe. De schilder leidt zijn naam in met de frase '*dia cheiros*': door de hand van. Hoe slechts twee woorden de maker effectief reduceren tot middel, zijn hand tot een instrument van de goddelijke inspiratie.

She learned a lot from John Cage in this respect. The American composer and Zen Buddhist put his own personality out of action by radically deploying the mechanism of chance. Tables from the Chinese divination text the *I Ching*, coins tossed.

Tsoupaki was deeply impressed when Cage was a guest at the Royal Conservatory in The Hague for some weeks in 1988. 'I started to read up on Zen Buddhism. Those books acted as a mirror that helped me rediscover my own religion. I found many similarities to the Byzantine tradition. Going beyond the ego. Being in the moment. A commitment to serve.'

Self-expression

And yet the ego cannot simply be bypassed, argues Tsoupaki as she reverses her line of reasoning: 'Compare it to love. To be able to love somebody, first and foremost you need to be present. Same story with music. If I am absent, I cannot compose a thing. One way or another, the 'I' always resonates in what I write. Exactly as the maker's hand is faintly visible in an icon.'

Welcome to contradiction as a detour.

'If I say that I express myself in my music, I am not implying that I display my emotions, as in, 'Watch me have deep feelings'. Narcissistic quasi-romanticism is not for me. What I mean is that I feel like an undivided person when I compose. From head to toe. I am completely congruent with my core; there is no gap at all. Everything I write is a self-portrait in that sense.'

'Zo probeer ik ook te componeren', zegt Tsoupaki. "Door mijn oor" in dit geval. Mijn muziek begint vaak met een ingeving. Om de klankwereld die daarin besloten ligt scherp te krijgen, moet ik mezelf opzij kunnen zetten. Mijn eigen emoties en ambities staan dan alleen maar in de weg.'

Natuurlijk schreef ze stukken waarin ze gretig haar spierballen liet zien. Neem *Mania* (1988) voor viool solo, een van haar eerste substantiële composities, waarmee ze de bewondering van niemand minder dan György Ligeti wist te oogsten. De toontaal is complex en uiterst dissonant. De partituur, losjes gebaseerd op Bachs *Chaconne*, staat vol lastige dubbelgrepen en dito strijktechnieken. Tsoupaki: 'Een brok bewijsdrang, op het irritante af. Teveel ambitie kan ook verblinden. Je verliest de draad van het stuk uit het oog.'

Het ego als ballast.

In dat opzicht leerde ze veel van John Cage, de Amerikaanse componist en zenboeddhist die bij het componeren zijn eigen persoonlijkheid buiten spel zette door het radicaal toepassen van kans-operaties. Tabellen uit het Chinese orakelboek *I Ching*, het opgooien van muntjes.

Toen Cage in 1988 enkele weken te gast was op het Koninklijk Conservatorium, was Tsoupaki diep onder de indruk. 'Ik begon over het zenboeddhisme te lezen. Die boeken waren een spiegel, waarin ik mijn eigen religie opnieuw leerde kennen. Ik vond veel overeenkomsten met de Byzantijnse traditie: het overstijgen van het ego. In het moment zijn. Je toeleggen op het *dienen* van iets.'

Between myth and self-portrait

A case in point is *Medea*, which was commissioned by Ensemble MAE in 2010. The piece could be classified as a form of instrumental theatre in which motives and melodies act as characters in a play. 'A melodrama for eight instruments', says the composer on the cover of the CD recording (issued by Unsounds).

The music is indeed suggestive; almost visual. Plaintive glissandi, dogged trills, and razor-sharp stabs in the violin add up to a threatening soundscape that undoubtedly connects with Medea's tragic story. She hacked to pieces her own brother for the love of the heroic Argonaut Jason but when he trades her in for the beautiful Glauce, without a shred of mercy, Medea's revenge is horrific.

In the final minutes of his eponymous film (1969) the Italian director Pier Paolo Pasolini shows precisely how dreadful. Medea murders the two sons she had with Jason. The largely silent title role was performed by the opera singer Maria Callas, who experienced her own love tragedy with the Greek shipping magnate Aristoteles Onassis. She loved him unconditionally but was publicly humiliated when he ditched her in favour of Jackie Kennedy.

Tsoupaki: 'There is a striking similarity between Callas and Medea. They both chose love and were ruthlessly hurt. I am fascinated by this combination of courage and misery. Medea and Callas melted into an archetype of tragic love inside my head as I was composing.'

Zelfexpressie

En toch, het ego laat zich niet zomaar omzeilen, draait Tsoupaki haar redenatie om: 'Vergelijk het met de liefde. Om van iemand te kunnen houden, moet je er in eerste instantie zelf zijn. Met muziek is het net zo. Als ik er niet ben, kan ik ook niets componeren. Op de een of andere manier klinkt dat 'ik' altijd door in wat ik schrijf. Net zoals in een icoon toch de hand van de maker doorschemert.'

Welkom op de omweg van de tegenstelling.

'Als ik zeg dat ik mezelf uitdruk in mijn muziek, bedoel ik niet dat ik mijn emoties etaleer. 'Kijk mij eens diepe gevoelens hebben', ik heb niets met dat soort narcistische quasi-romantiek. Wat ik bedoel is dat ik me één persoon voel als ik componeer. Van top tot teen. Ik val compleet samen met mijn kern, er zit niets meer tussen. In die zin is alles wat ik schrijf een zelfportret.'

Tussen mythe en zelfportret

Neem *Medea*, in 2010 geschreven in opdracht van Ensemble MAE. Je zou het stuk een vorm van instrumentaal theater kunnen noemen, waarin motieven en melodieën fungeren als personages in een toneelstuk. 'Een melodrama voor acht instrumenten', aldus de componist op de hoes van de cd-opname (verschenen bij het label Unsounds).

She gradually created space for her own story as the ancient myth became a framework for a self-portrait. 'I, too, was struggling with the phenomenon of love. I am now happily married and have a wonderful daughter but things were different 20 years ago. I was in my mid-30s and yearned for a relationship; in vain. There I was, all alone. 'A fine mess, Calliope! You are completely dedicated to music and have nothing else.' It was one of the saddest periods of my life.'

Through the looking-glass

'A Greek-Orthodox saint once said that icons are God's television. You see him but he also sees you. Looking at an icon is like staring at another dimension through a window. I never experience an icon as a flat surface. It draws me in.

'One of my favourite films is *Orphée* by Jean Cocteau. It contains an unforgettable scene in which the actor Jean Marais walks through a looking-glass into the hereafter, like a modern reincarnation of Orpheus. I aim for something similar in my music. I want to transport the listener to another world. My pieces are like portals I think; sound metaphors for entering a different reality.'

Crossroads (revisited)

'I am wearing my school uniform for the very first time in this photo. I was five and so eager to start learning that my parents had already bought it for me. When they took me to register for school, we were told I needed to be six. I had to wait another year. It broke my heart.

Inderdaad de muziek is suggestief, op het beeldende af. Klagende glissandi, verbeter trillers en vlijmscherpe messteken in de viool vormen een dreigend klankbeeld dat zich moeiteloos in verband laat brengen met het tragische verhaal van Medea. Haar bloedeigen broer hakte ze aan stukken uit liefde voor de heldhaftige Argonaut Jason. Wanneer hij haar zonder pardon inruilt voor de mooie Glauce, is haar wraak gruwelijk.

In de slotminuten van zijn gelijknamige film (1969) laat de Italiaanse regisseur Pier Paolo Pasolini zien hoe gruwelijk. Medea vermoordt haar twee zoons die ze met Jason kreeg. De grotendeels zwijgende titelrol wordt vertolkt door operazangeres Maria Callas, die haar eigen portie liefdestragiek vond in de Griekse scheepsmagnaat Aristoteles Onassis. Onvoorwaardelijk hield ze van hem, maar hij vernederde haar publiekelijk door haar aan de kant te zetten voor Jackie Kennedy.

Tsoupaki: 'Dat is natuurlijk een frappante overeenkomst tussen Callas en Medea. Ze kozen beiden radicaal voor de liefde, en werden genadeloos gekwetst. Die combinatie van moed en misère vind ik fascinerend. Tijdens het componeren versmolten Medea en Callas in mijn hoofd tot een archetype van de tragische liefde.'

Gaandeweg ontstond de ruimte om ook haar eigen verhaal te vertellen en werd de eeuwenoude mythe tot raamwerk voor een zelfportret: 'De strijd met de liefde, die heb ik zelf ook gevoerd. Nu ben ik gelukkig getrouwd, en heb ik een prachtige dochter, maar dat was twintig jaar geleden wel anders. Ik was midden dertig en hunkerde tevergeefs naar een relatie. Daar zat ik in m'n eentje: 'Mooie boel, Calliope, dat je radicaal voor je muziek hebt gekozen, maar voor de rest heb je niets.' Dat was een van de droevigste periodes uit mijn leven.'



Door de spiegel

‘Een Grieks-orthodoxe heilige zei eens dat iconen de televisie van God zijn. Jij ziet hem, maar hij ziet jou ook. Als je naar een icoon kijkt, dan kijk je als het ware door een venster naar een andere dimensie. Ik ervaar een icoon nooit als een vlak. Ik verdwijn erin.

‘Een van mijn favoriete films is *Orphée* van Jean Cocteau. Daarin zit een onvergetelijke scène waarin de acteur Jean Marais als een moderne reïncarnatie van Orpheus door een spiegel loopt, naar gene zijde. In mijn muziek streef ik naar iets soortgelijks. Ik wil de luisteraar in een andere wereld terecht laten komen. Ik denk over mijn stukken als poorten, klinkende metaforen voor het betreden van een andere werkelijkheid.’

Kruising (revisited)

‘Op deze foto heb ik voor het eerst mijn schooluniform aan. Ik was vijf en wilde zo graag leren dat mijn ouders dat alvast voor me hadden gekocht. Toen ze me meenamen om me in te schrijven, kregen we te horen dat ik eerst zes moest worden. Nóg een jaar wachten, ik was er kapot van.

‘Toen ik eindelijk naar school mocht, kon ik al lezen en schrijven. Voor de juf was dat reden om me eens flink op m’n kop te geven. Ik moest me gewoon aan de regeltjes houden, net als de andere kinderen. ‘Pats! Terug in de rij, jij’, het is lang een thema in mijn leven geweest.

‘When I was finally allowed to go, I could already read and write. A reason for the teacher to have a go at me; I should obey the rules. Exactly like the other children. ‘Wham! Step back in line, you’. A recurring theme in my life.

‘Yes, I always knew that I wanted to be a composer. From those first moments at the piano in our neighbours’ house in Piraeus it was clear that I wanted to express myself through music. As a creative act. I made up short pieces when I was a child. But when I played something for my piano teacher, she snapped that I should not do that again. I am sure she would have applauded my talent if I had been a boy.

‘Later, at the Greek conservatory, I was exclusively approached as a performing musician. Composing? Not for women. The conservatory was extremely authoritarian at that time. When I took my first piano exam, I had a blackout and was punished with a slap in the face. The head of a rival conservatory was such a bully that an ambulance was waiting at the school gates during the exams. The students fainted regularly as they were so nervous.

‘There are roughly two ways to develop. Either you are pushed or you are thwarted. I faced the latter. Only when I was 25 did I dare to say: ‘Suit yourself, I will tread my own path’.

A sea of time

The path took her across the sea. She boarded a boat on a summer evening in 1987. From Patras (Greece) she travelled to Amsterdam via Avignon (France). It was night when the ship passed the lighthouse of

‘Eigenlijk heb ik altijd geweten dat ik componist wilde worden. Vanaf die eerste keren aan de piano, bij onze burens in Piraeus, was volstrekt duidelijk dat ik me door middel van muziek wilde uiten. Scheppend. Als kind bedacht ik korte stukjes. Toen ik een keer iets voorspeelde aan mijn pianolerares kreeg ik toegesnuwd dat ik dat maar beter nooit meer kon doen. Ik weet zeker: als ik een jongen was geweest, had ze mijn talent bejubeld.

‘Later, op het conservatorium, werd ik uitsluitend als uitvoerend musicus benaderd. Componeren? Dat deed je als vrouw niet. De Griekse conservatoriumwereld was ontzettend autoritair in die tijd. Bij mijn eerste piano-examen had ik een *black out* die werd afgestraft met een klap in mijn gezicht. De directeur van het rivaliserende conservatorium was zo’n bullebak, dat er tijdens de examens een ambulance bij de school stond te wachten. Voor de studenten die flauwvielen van de zenuwen.

‘Er zijn grofweg twee manieren om je te ontwikkelen. Je wordt gepusht, of je wordt tegengewerkt. Voor mij was het die tweede optie. Pas op mijn 25^e durfde ik te zeggen: zoek het allemaal maar uit, ik ga mijn eigen weg.’

Een zee van tijd

Die weg voer over zee. Op een zomeravond in 1987 nam Tsoupani de boot naar Nederland. Vanuit het Griekse Patras, via Avignon, naar Amsterdam. ’s Nachts voer ze langs de vuurtoren van Lefkas, het rotsige eiland waar volgens de Atheense toneelschrijver Menander de dichteres Sappho zichzelf in zee stortte.

Lefkas; the rocky island where the poet Sappho threw herself into the sea, according to the Athens playwright Menander.

Tsoupaki clearly remembers her departure: 'There was a poignant awareness of saying goodbye for a long time. It was an ambivalent emotion. One the one hand there was a feeling of loss but it was mixed with a sense of huge excitement and power.'

Never before had she been so in touch with her Greek identity. 'It was as if the present and the past converged on that ship, as if Sappho's ancient voice whispered to me where my roots were.' Tsoupaki tried to capture precisely that dual perception of time in *Salto di Saffo*, a double concert for recorder and panpipes that she composed for the NTR Zaterdag-Matinee in 2018.

'So much musical sorcery was needed to make time fluid in that piece', she sighs. Using drafts she has laid out on the floor of her apartment in Amsterdam the composer indicates how the slow long-drawn-out melodies in the lower sections of the orchestra serve as a framework for butterfly-like woodwind figurations. 'It is music that unfolds leisurely and fast at exactly the same time.'

A pervasive image in her head, right from the start, was the sea. The sea where Sappho – as rumour had it – met her end. The sea that was never far away during her childhood in Piraeus. The metaphoric sea of time; a powerful swirling of slow and rapid flows, past and present, from which lost memories gradually emerge. Tsoupaki: 'That is the big trick. The piece is like a lamenting antiphony as I constantly switch between two lines of thought whereas one comes to the fore with increasing clarity.'

Tsoupaki herinnert zich haar vertrek nog goed: 'Er was een scherp besef dat ik voor lange tijd afscheid nam. Het was een dubbele emotie: enerzijds een gevoel van verlies, maar tegelijkertijd een enorme opwinding en kracht.'

Niet eerder ook was ze zich zo bewust van haar Griekse identiteit: 'Het was alsof heden en verleden voor een ogenblik samenvielen op dat schip, alsof de oeroude stem van Sappho me influisterde waar mijn wortels lagen.' Het is die dubbele tijdsbeleving die Tsoupaki probeerde te vangen in *Salto di Saffo*, het dubbelconcert voor blokfluit en panfluit dat ze in 2018 componeerde voor de NTR ZaterdagMatinee.

'Wat ik allemaal aan muzikale hekserij heb uitgehaald om de tijd vloeibaar te maken in dat stuk', verzucht ze. Aan de hand van schetsen die ze op de vloer van haar Amsterdamse woning heeft uitgesteld, laat de componist zien hoe trage, langgerekte melodieën in de diepte van het orkest dienen als raamwerk voor vlinderachtige figuraties in het hout: 'Dit is muziek die tegelijkertijd langzaam en snel verloopt.'

Een beeld dat zich van meet af aan vastzette in haar hoofd was dat van de zee. De zee waar Sappho naar verluidt haar einde vond. De zee die tijdens haar jeugd in Piraeus nooit ver weg was. De metaforische zee van de tijd, een machtig kolken van trage en snelle stromen, heden en verleden, waaruit langzaam verloren herinneringen opdoemen. Tsoupaki: 'Dat is de hele truc van het stuk. Het is een soort lamenterende antifonie, een voortdurend schakelen tussen twee gedachten, waarvan er een steeds duidelijker op de voorgrond treedt.'

Witness the closing bars. After half an hour of tempestuous surges, what remains is a fragile cadence for recorder and panpipes. The uncanny simultaneous blowing and singing expresses a harrowing longing for the past. For youth long gone, for ancient Greece.

Kavafis

The past. Perhaps no poet has written more beautifully about this than the Greek Constantine Cavafy (aka Kavafis), who lived in Egypt. Virtually all his poems are attempts to resurrect a moment from the past in the present. He often referred back to the Hellenistic days of glory in his city of Alexandria but lost loves, too, form a repeated theme in his work.

'It is as if some sort of fog hangs over those love poems', says Tsoupaki. 'The veil of time. Cavafy looks back at his earlier erotic experiences but describes the physical yearning with stoic calm. Aloof, almost.'

Take the poem *Thimisosou Soma (Body, remember...)*, for which Tsoupaki wrote the fifth of her *Kavafis Songs*:

Body, remember not only how much you were loved,
not only the beds you lay on,
but also those desires that glowed openly
in eyes that looked at you,
trembled for you in the voices—
only some chance obstacle frustrated them.
Now that it's all finally in the past,
it seems almost as if you gave yourself

Waarvan akte in de slotmaten. Wat na een half uur onstuimig deinen overblijft, is een breekbare cadens voor blok- en panfluit. Spookachtige mixturen van een gelijktijdig blazen en zingen verklanken een schrijnend verlangen naar vroeger. Naar een voorbije jeugd, naar het oude Griekenland.

Kaváfis

Vroeger. Misschien is er geen dichter die er mooier over schreef dan de in Egypte levende Griek Konstantinos Kaváfis. Vrijwel al zijn gedichten zijn pogingen om een moment uit het verleden tot leven te wekken. Vaak greep hij terug naar de hellenistische glorie-dagen van zijn stad Alexandrië, maar ook voorbije liefdes zijn een terugkerend thema in zijn werk.

'Het is alsof er een soort mist in die liefdesgedichten hangt', aldus Tsoupaki, 'een mist van de tijd. Kaváfis blikt terug op vroegere erotische ervaringen, maar hij beschrijft die lichamelijke hunkering met een gelaten rust. Afstandelijk bijna.'

Neem het gedicht *Thimisosou Soma (Herinner je, lichaam...)*, waarop Tsoupaki het vijfde lied uit haar *Kavafis Songs* schreef:

Lichaam, herinner je niet alleen hoezeer je werd liefgehad,
niet enkel de bedden waarop je bent gaan liggen,
maar ook die verlangens die om jou
duidelijk blonken in de ogen
en trilden in de stem – en een
toevallige hindernis maakte ze vergeefs.
Nu dat alles al in het verleden ligt,

to those desires too—how they glowed,
remember, in eyes that looked at you,
remember, body, how they trembled for you in those voices.

Translated by Edmund Keeley / Philip Sherrard

Tsoupaki sees in Cavafy the undisputed master of the multidimensional experience of time. 'Past and present speak simultaneously in his work whereas he does not gloss over the contradiction. He creates a conflicting tension between two equivalent forces, working in opposite directions. Therein lies great poetic power.'

The wealth of opposites.

Likewise, Tsoupaki installs a harmonic veil between the piano accompaniment and the voice in the opening bars of her composition. A minor third (B-flat-G) floats motionlessly in the left hand, as the voice drapes a chromatic mist around it in extended notes.

lijkt het bijna of je die verlangens
ook ingewilligd hebt – herinner je,
hoe ze blonken in de ogen die je aanzagen,
hoe ze trilden in de stem, om jou, herinner je, lichaam.

Voor Tsoupaki is Kaváfis de onbetwiste meester van de dubbelgerichte tijdservaring: 'Hij laat het heden en verleden tegelijkertijd spreken, zonder de tegenstelling weg te nemen. Hij schept een spanningsveld van twee gelijkwaardige krachten die elk in hun eigen richting werken. Daarin ligt voor mij een grote poëtische kracht.'

De rijkdom van de tegenstelling.

Naar analogie trekt Tsoupaki in de openingsmaten van haar zetting een harmonische mist op tussen pianobegeleiding en stem. Een kleine terts (bes-g) dobbert roerloos in de linkerhand, terwijl de zangstem er in lange noten een chromatische nevel omheen trekt.

About the composer

Calliope Tsoupaki (Piraeus, 1963) combines the best of numerous worlds. She forges a highly original sound universe out of East and West, early and modern music, mysticism and mythology. Melancholy has a light-footed appeal in her work and tragedy is infused with vitality and a zest for life.

Tsoupaki studied piano and music theory at the Hellinikon Conservatory in Athens and composition under Yannis Ioanithis. She also studied with Iannis Xenakis, Olivier Messiaen, and Pierre Boulez at summer schools and took part in the Darmstadt International Summer Courses for New Music. Tsoupaki studied composition with Louis Andriessen and electronic music with Gilius van Bergeijk at the Royal Conservatory in The Hague from 1988 to 1992.

She attended classes with Iannis Xenakis, Olivier Messiaen, and Pierre Boulez at summer schools and had lessons with Morton Feldman at the Darmstadt International Summer Courses for New Music in 1986. Tsoupaki studied composition with Louis Andriessen, electronic music with Gilius van Bergeijk and electronic music analysis with Dick Raaymakers at the Royal Conservatory in The Hague from 1988 to 1992.

Calliope Tsoupaki is a prominent composer in the Dutch music world. Her work has been performed at the Holland Festival, November Music, Gaudeamus Muziekweek and also, among others, in the Royal Concertgebouw, Royal Theater Carré, Muziekgebouw, and the Stadsschouwburg of Amsterdam.

Over de componist

Calliope Tsoupaki (Piraeus, 1963) verenigt het beste van verschillende werelden in haar werk. Uit Oost en West, oude en nieuwe muziek, mystiek en mythologie smeedt zij een hoogstpersoonlijke klankwereld, waarin melancholie lichtvoetig klinkt en tragiek doortrokken is van kracht en levensvreugde.

Tsoupaki studeerde piano en muziektheorie aan het Hellinikon Conservatorium in Athene, en compositie bij Yannis Ioanithis. Ook volgde zij zomercursussen bij Iannis Xenakis, Olivier Messiaen en Pierre Boulez, en nam zij deel aan de Internationale Ferienkurse in Darmstadt. Van 1988 tot 1992 studeerde Tsoupaki compositie bij Louis Andriessen en elektronische muziek bij Gilius van Bergeijk aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag.

Tsoupaki volgde zomercursussen bij Iannis Xenakis, Olivier Messiaen en Pierre Boulez. Ook nam ze les bij Morton Feldman tijdens de Internationale Ferienkurse in Darmstadt in 1986. Ze studeerde compositie bij Louis Andriessen en elektronische muziek bij Gilius van Bergeijk en Dick Raaymakers aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag van 1988 tot 1992.

Calliope Tsoupaki is een toonaangevende componist in het Nederlandse muziekleven. Haar werk was te horen tijdens het Holland Festival, November Music, de Gaudeamus Muziekweek, en klonk in onder meer Het Concertgebouw, Koninklijk Theater Carré, het Muziekgebouw en de Stadsschouwburg Amsterdam.

She collaborated with Pierre Audi, Markus Stenz, Erik Bosgraaf, Eric Vloeimans, Jordi Savall a/o as well as with ensembles such as the Metropole Orchestra, the Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, the Netherlands Bach Society, the Netherlands Wind Ensemble, and Asko|Schönberg.

Among Tsoupaki's major successes are her opera *Mariken in the Garden of Delights* (nominated for the Matthijs Vermeulen Prize 2017) and her oratorios *St. Luke Passion* and *Oidipous* (nominated for the Matthijs Vermeulen Prize 2014). Her double concerto *Salto di Saffo* (2018) for recorder player Erik Bosgraaf and panpipe player Matthijs Koene premiered at NTR ZaterdagMatinee in October 2018 and earned five stars in *NRC Handelsblad*.

Tsoupaki teaches composition at the Royal Conservatory The Hague. She became the third Composer Laureate of the Netherlands on 25 November 2018.

Zij werkte samen met o.a. Pierre Audi, Markus Stenz, Erik Bosgraaf, Eric Vloeimans en Jordi Savall, en met ensembles als het Metropole Orkest, het Radio Filharmonisch Orkest, de Nederlandse Bachvereniging, het Nederlands Blazers Ensemble en Asko|Schönberg.

Tot Tsoupaki's grootste successen behoren haar opera *Mariken in de tuin der lusten* (nominatie Matthijs Vermeulenprijs 2017) en haar oratoria *Lucas Passie* en *Oidipous* (nominatie Matthijs Vermeulen Prijs 2014). Haar dubbelconcert *Salto di Saffo* (2018), voor blokfluitist Erik Bosgraaf en panfluitist Matthijs Koene ging in oktober 2018 in première bij de NTR ZaterdagMatinee en kreeg vijf sterren in *NRC Handelsblad*.

Tsoupaki is als compositiedocent verbonden aan het Koninklijk Conservatorium van Den Haag en werd op 25 november 2018 benoemd tot de derde Componist des Vaderlands.



Geselecteerde werken / Selected works

2019

- **Liknon** (Bosch Requiem)

2018

- **Salto di Saffo**, dubbelconcert voor blokfluit, panfluit en orkest / *double concerto for recorder, pan flute, and orchestra*
- **Tragoudi**, dubbelconcert voor klarinet, trompet en orkest / *double concerto for clarinet, trumpet, and orchestra*

2017

- **Fortress Europe**, opera (libretto: Opera Trionfo)

2015

- **Mariken in de Tuin der Lusten / Mariken in the Garden of Delights**, opera (libretto: Karim Ameer en Serge van Veggel)

2014

- **Oidipous**, oratorium (libretto: Edzard Mik) / *oratorio* (libretto: Edzard Mik)

2013

- **Narcissus**, spel voor muziek en geur / *play for music and scent*

- **Triptychon**, trilogie voor strijkkwartet / *trilogy for string quartet*
- **Levant**, concerto voor qanûn en orkest / *concerto for qanun and orchestra*

2012

- **Maria**, oratorium op teksten van Romanos de Melodist en Kostis Palamas / *oratorio on texts by Romanos the Melodist and Kostis Palamas*

2010

- **Medea**, melodrama voor acht instrumenten / *melodrama for eight instruments*
- **Kavafis Songs**, liedcyclus voor stem en piano / *song cycle for voice and piano*

2008

- **Lucas Passie / St. Luke Passion**, oratorium op fragmenten uit het Lucas-evangelie en teksten van Romanos de Melodist / *oratorio on fragments from the Gospel according to St. Luke and texts by Romanos the Melodist*

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 at the Dutch ArtEZ University of the Arts for several years and is still a member of their Professorship Theory in the Arts.

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 2019 dankzij de hulp van / This edition was produced for November Music 2019 with the support of:

November Music
Buma Cultuur
De Twee Snoeken



buma-cultuur



TEKST / TEXT

Joep Christenhusz

VERTALING / TRANSLATION

Moze Jacobs

FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHY

Michiel van Nieuwkerk: cover, pp. 5, 90

Co Broerse: pp. 38, 66

Calliope Tsoupaki: pp. 19, 66, 74

PARTITUREN / SCORES

Donemus

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

978-90-77955-41-3

www.novembermusic.net

www.calliopetsoupaki.com

www.joepchristenhusz.com

EERDER VERSCHENEN

IN DEZE REEKS

01

Richard Rijnvos – (zonder titel)

02

Martijn Padding – *Geraffineerde gammeligheid*

03

Peter Adriaansz & Piet-Jan van Rossum – *Alles voorbij*

04

Seung-Ah Oh – *Intuïtie, durf en een gevoelig oor*

05

Yannis Kyriakides – *The year of the voice of the eye*

06

Robin de Raaff – *Stealing back from time*

07

Robert Zuidam – *Muziek als gebaar*

08

Muziek mét – over de multidisciplinaire vermening
van muziek met andere kunstvormen

09

Willem Jeths – *Achter de noten*

10

Anthony Fiumara – *What you hear is what you hear*

11

Kate Moore – *...along the landscape and floating currents*

12

Mayke Nas – *Heldere verwarring*

NM 13

NL EN