

November Music is een internationaal festival voor actuele muziek sinds 1993. Het festival vindt jaarlijks plaats in 's-Hertogenbosch (NL) en Gent (B). November Music selecteert interessante en eigenzinnige Nederlandse en buitenlandse componisten, musici en ensembles en geeft daarmee een indruk van het actuele muziekleven in verschillende landen. In de selectie ligt een accent op jonge makers. November Music volgt de keuzes van de componisten en bedenkers. Het festival biedt daardoor ruimte voor de presentatie van alle mogelijke kunstmuziekgenres. www.novembermusic.net

Muziek Centrum Nederland (MCN) is het sectorinstituut voor de professionele Nederlandse muziekwereld. Hét landelijk kennis- en promotiecentrum dat zich inzet voor alle muziekgenres: van pop, dance, jazz, klassiek en hedendaags tot wereldmuziek. Haar missie is het versterken van de positie van de Nederlandse muziek(cultuur) in binnen- en buitenland door promotie, educatie, informatie en reflectie, documentatie en archivering, afstemming en coördinatie. www.mcn.nl

NM

Buma Cultuur zet zich in voor muziek uit Nederland.

Zij ondersteunt en promoot het Nederlands muziekauteursrecht in zowel Nederland als in de belangrijkste exportmarkten voor de Nederlandse (niet per se Nederlandstalige) muziek. Het doel is enerzijds het aandeel op de Nederlandse markt te vergroten en anderzijds een hogere inkomstenstroom door het gebruik van Nederlands muziekauteursrecht op buitenlandse markten te stimuleren. Buma Cultuur is opgericht door de Nederlandse auteursrechtenorganisatie Buma. www.bumacultuur.nl



0

Alles voorbij

De muziek van Peter Adriaansz en Piet-Jan van Rossum

X



3

Alles voorbij

De muziek van Peter Adriaansz en
Piet-Jan van Rossum

Anthony Fiumara (redactie)

NL

Alles voorbij

De muziek van Peter Adriaansz en Piet-Jan van Rossum

Alles voorbij

De muziek van Peter Adriaansz en Piet-Jan van Rossum

Anthony Fiumara (redactie)

Inhoudsopgave

Anthony Fiumara

Inleiding: Alles voorbij 5

De muziek van Peter Adriaansz en Piet-Jan van Rossum

Peter Adriaansz

Hoe ik een bekeerling werd 9

Peter Adriaansz

Muziek als objectieve waarheid 1 - 6 25

Anthony Fiumara

Nee, niet *dat* godverdomme, maar *dit!* 49

Gesprek met Peter Adriaansz en Piet-Jan van Rossum

Piet-Jan van Rossum

Over pedaaltechniek en Studebakers 75

Peter Adriaansz

Biografie en selectie composities 106

Piet-Jan van Rossum

Biografie en selectie composities 108

Colofon 110

Alles voorbij

De muziek van Peter Adriaansz en Piet-Jan van Rossum

Het is eigenlijk geen doen, twee componisten met zo'n sterk eigen profiel (idiosyncratisch, moet je dan geloof ik zeggen) in één boekje propen. Maar dat is allemaal de schuld van November Music, het festival waarvoor Peter Adriaansz en Piet-Jan van Rossum dit jaar als centrale componisten werden verkozen. Twee in plaats van de gebruikelijke één, als in een museale duotentoonstelling de ruimte delend. Pakkende titel erboven, goed marketingverhaal erbij en het lijkt alsof het allemaal zo bedoeld was. 'Boy, if only life were like this!' (*Annie Hall*, Woody Allen)

Als je naar de biografieën van Adriaansz en Van Rossum kijkt, zie je vanaf de conservatoriumtijd ogenschijnlijk veel gemeenschappelijks. Ze studeerden allebei in Den Haag, verwisselden dat conservatorium tegelijkertijd voor het Rotterdamse, zijn sinds die tijd behalve gewaardeerde collega's ook vrienden, schrijven allebei werk waarin elektronica en akoestica samensmelten, zijn allebei niet makkelijk in een genre onder te brengen (je zou 'Haags' kunnen proberen, maar liever niet), maken allebei partituren die je uit duizenden herkent en hebben beiden toegewijde musici nodig om die breekbare noten (weer een overeenkomst) overtuigend te laten klinken. Favoriete uitvoerder: het Ives Ensemble.

Tot zover de gemeenplaatsen. Iedereen die Adriaansz en Van Rossum kent, weet dat ze van een andere planeet komen. De eerste is een componist die zichzelf liever ziet als wetenschapper, die de natuur in zijn *modus operandi* imiteert en uitlicht, met experimentele klanken als uitkomst. De tweede spint verhalen als cocons en legt vervolgens het vergrootglas op de oneffenheden in de levens van zijn protagonisten. Vergeet maar wat ik hierboven schreef over die gemeenplaatsen.

Het lag voor de hand om de twee componisten te laten spreken over zichzelf, maar ook met elkaar. Dat deden we in een lange conversatie, vlak na de verkiezingen, in een kantoor in Muziekgebouw aan 't IJ in Amsterdam. In de neerslag van dat gesprek valt te lezen hoe Adriaansz en Van Rossum elkaar als kometen van andere kanten van het melkwegstelsel hebben gekruist en hoe ze vervolgens weer ieder huns weegs gingen. Met wederzijds respect, dat wel.

Piet-Jan van Rossum praat niet graag, zegt hij. Liever schrijft hij in alle rust zijn eigen verhaal. Bij dezen: naar aanleiding van het driegesprek stuurde hij in de maanden daarna een aantal e-mails als lange, dagboekachtige brieven, met daarin de onderwerpen die volgens hem niet (of niet voldoende) aan de orde waren gekomen. Allemaal geschreven in de voor hem zo kenmerkende mijmerend-poëtische stijl, met veel verwijzingen naar andere kunstvormen. De eigenzinnige regelafbrekingen en witregels allemaal vastgelegd, zoals hij in zijn partituren meticuleus zijn eigen klankpoëtica ontwerpt – en hij op het woeste af ongedurig kan worden als hij tijdens repetities niet precies krijgt wat hij wil horen.

Maar als zijn muziek eenmaal klinkt zoals die bedoeld is, dan weet je niet wat je hoort. Muziek vol spinnenwebben, krakende vloeren, sputterende grammofoonplaten, erosie en herinneringen waarin de tijd niet lijkt te verstrijken. Tegen een achtergrond van vergankelijkheid zet hij als componist zijn spoor uit naar een gefantaseerd verleden. Gebaren in klank, die de rafelrandjes van het menselijk bestaan verklanken. 'Ademen kan ik nu eenmaal pas goed in een wereld, die ik volgens mijn eigen dromen heb herschapen', zei Van Rossum ooit. Je zou kunnen stellen dat wat Béla Bartók en Robert Schumann zijn voor György Kurtág, Maurice Ravel en Erik Satie betekenen voor Van Rossum. Maar dat terzijde. En dan zijn titels, steevast beginnend met de letter 'a'. Raadselachtig.

Peter Adriaansz is gewend over zijn werk te schrijven, zoals iedere wetenschapper (want dat is hoe hij zichzelf ziet) dat gewend is te doen. In zijn zelfuitgeroepen zoektocht naar muzikale waarheid, heeft Adriaansz zijn werk de afgelopen jaren steeds meer ontdaan van bijzaken en drama. Voor zover die al ooit aanwezig waren, want Adriaansz hield zich van meet af aan bezig met de essentie van de toon en structuur. Zijn extatisch beukende orkestwerk *Comfort* zorgde in 2001 nog voor een rel in het Amsterdamse Concertgebouw. Dat gebeurt wat hem betreft niet meer: '*Comfort* was het laatste werk dat zo baldadig was. In de werken daarna probeer ik een evenwicht te vinden.' Tot een paar jaar geleden maakte hij de 'waarheid' hoorbaar in getallen, systemen en wetmatigheden, zoals Pascal-driehoeken en Cantor-sets. Hermetische getalssystemen die hij in werken als *6 Parts for 7 (or more) Players* en *9 through 99* tot klinken bracht.

Die werken zijn nog maar één stap verwijderd van de composities met pure klank die hij tegenwoordig maakt. 'What you hear is what you hear', zou het motto van Peter Adriaansz vrij naar Frank Stella daarom tegenwoordig kunnen luiden. Sinds zijn serie *Structures* lijken tijd en klank gestold in langzaam draaiende kristallen die zonder oordeel gepresenteerd worden. Zoals een schilderij voor Stella niet meer was dan verf op een plat doek, zo wil Adriaansz de klank ontdoen van culturele ballast – en die vervolgens weer in zijn ware mysterie laten horen. Keek de componist voor *Structures* nog naar James Tenney, in de recentere serie *Waves* heeft hij een volledig eigen vorm gevonden, op het poëtische af. Hier en daar waan je je bij Adriaansz in een postindustriële Wagner-landschap. Wie ein Naturlaut.

In deze publicatie is een verkorte versie opgenomen van het microtonale credo dat hij een paar jaar geleden schreef, onder de verrassend onwetenschappelijke titel *Hoe ik een bekeerling werd*. Verder stelde ik hem op zijn verzoek zes prikkelende vragen, om hem tot schrijven aan te zetten. Want ik wilde graag wat van hem horen over waarheid, klank, natuur, de rol van de kunstenaar en de alledaagse werkelijkheid.

Oja: over de titel van het boekje, de paraplu waaronder de twee-eiige eenlingen uiteindelijk bij elkaar zijn gebracht. In het geval van Van Rossum zou het de nostalgische verzuchting kunnen zijn van een van de (verborgen) personages in zijn werken: 'Nostalgisch, maar nooit sentimenteel.' Met zijn openings-'a' zou de kop zelfs makkelijk in zijn oeuvre passen. En bij Adriaansz zou de titel kunnen slaan op zijn muziek van boven de boomgrens. Voorbij alles, als het ware.

Anthony Fiumara

Amsterdam, 18 oktober 2010

IV $\text{♩} = \text{ca. } 60$

Guit. 1 + 3: Set for MAXIMUM resonance, add reverb and some flanger for a gritty, raw, sound

Not too slow and not too loud, with a lot of vibration. Observe a time-minimum of 8 sec. p. bar
Proceed - more or less regularly - from chord to chord, but only after the sound of guitars 1 & 3 has disappeared and subsequent prevalence of E Bow in Guit. 2. Bass-guitar should add space-filling depth.

15

Delay Pattern: $\text{♩} = 500\text{ms}/8\text{th}$ $\text{♩} = 250\text{ms}/16\text{th}$ $\text{♩} = 500\text{ms}/8\text{th}$ $\text{♩} = 250\text{ms}/16\text{th}$ $\text{♩} = 333\text{ms}/8$

gradual cresc. and decresc. $\text{♩} = 500\text{ms}/8\text{th}$ $\text{♩} = 250\text{ms}/16\text{th}$ $\text{♩} = 500\text{ms}/8\text{th}$ $\text{♩} = 250\text{ms}/16\text{th}$ $\text{♩} = 333\text{ms}/8$

also: $\text{♩} = 500\text{ms}/8\text{th}$ $\text{♩} = 250\text{ms}/16\text{th}$ $\text{♩} = 500\text{ms}/8\text{th}$ $\text{♩} = 250\text{ms}/16\text{th}$ $\text{♩} = 333\text{ms}/8$

Bass: $\text{♩} = 500\text{ms}/8\text{th}$ $\text{♩} = 250\text{ms}/16\text{th}$ $\text{♩} = 500\text{ms}/8\text{th}$ $\text{♩} = 250\text{ms}/16\text{th}$ $\text{♩} = 333\text{ms}/8$

vol. ped.: $\text{♩} = 500\text{ms}/8\text{th}$ $\text{♩} = 250\text{ms}/16\text{th}$ $\text{♩} = 500\text{ms}/8\text{th}$ $\text{♩} = 250\text{ms}/16\text{th}$ $\text{♩} = 333\text{ms}/8$

* from E gradually dim. + roll in a moderately fast (in 8th note) wave-pattern until niente
** decrease and increase bass-pressure over an even 8th-note wave-pattern in the volume pedal.
And slow down gradually towards the end of each chord.

D.E. $\text{♩} = 500\text{ms}/8\text{th}$ $\text{♩} = 250\text{ms}/16\text{th}$ $\text{♩} = 333\text{ms}/8$ $\text{♩} = 666\text{ms}/16$ $\text{♩} = 500\text{ms}/8\text{th}$

$\text{♩} = 500\text{ms}/8\text{th}$ $\text{♩} = 250\text{ms}/16\text{th}$ $\text{♩} = 333\text{ms}/8$ $\text{♩} = 666\text{ms}/16$ $\text{♩} = 500\text{ms}/8\text{th}$

$\text{♩} = 500\text{ms}/8\text{th}$ $\text{♩} = 250\text{ms}/16\text{th}$ $\text{♩} = 333\text{ms}/8$ $\text{♩} = 666\text{ms}/16$ $\text{♩} = 500\text{ms}/8\text{th}$

$\text{♩} = 500\text{ms}/8\text{th}$ $\text{♩} = 250\text{ms}/16\text{th}$ $\text{♩} = 333\text{ms}/8$ $\text{♩} = 666\text{ms}/16$ $\text{♩} = 500\text{ms}/8\text{th}$

* note enter strings, bring out lower strings.
space-cresc./dec. must comply with the disappearance of the delay
try to bring out piercing high tones, feedback is possible

** (guitar 2: place o-bow over pickup for sharp sound)
*** tremolo effects are also possible here

- 23 -

Serenades IV

Hoe ik een bekeerling werd

over het gebruik van microtonaliteit, stemming & boventoon-systemen in mijn recente werk

Peter Adriaansz

Inleiding

Alvorens ik overga tot behandeling van het gebruik van microtonaliteit in mijn werk, eerst even een korte - of misschien niet zo korte - inleiding met betrekking tot mijn opleiding. Tenslotte gaat iemand die in het Westen zijn muziekopleiding genoten heeft niet *automatisch* deze kant op. Ik zou willen stellen dat er altijd een keuze aan vooraf gaat.

In mijn geval vond deze keuze pas vrij onlangs plaats, op z'n hoogst vijf jaar geleden. Maar als zo vaak in het geval van fundamentele beslissingen, bleek er hierna echter geen terugkeer meer mogelijk. Er is beslist sprake van een tijdperk 'vóór' en een tijdperk 'na'. Daarnaast had deze keuze op den duur ook gevolgen die raakten aan alle uithoeken van het muzikale territorium. Het domein van de 'micro'-tonaliteit - een term die maar al te vaak associaties oproept met een beperkt, gespecialiseerd professioneel werkterrein - bleek in werkelijkheid een complete 'macro'-tonaliteit te omvatten.

In dit artikel wil ik dan ook niet alleen een aantal van mijn werkmethodes in wisselende mate van detail bespreken, maar ook de bredere implicaties die eruit voortvloeiden en er het gevolg van waren.

Een kleine geschiedenis

Niet als de meeste componisten die in het Westen hebben gestudeerd, was mijn aanvankelijke opleiding exclusief gericht op het componeren aan de hand van de twaalf beschikbare toonhoogtes zoals keurig gerangschikt binnen één octaaf van de piano. Betrekkelijk lang was dit het universum waarbinnen ik me bewoog. Wel was ik me er natuurlijk van bewust dat er andere systemen bestonden. Niet verwonderlijk, met twee ethnomusicologen als ouders en een vrij uitgebreide kennis van - en liefde voor - de niet-westerse muziek. Tegelijkertijd stond het hele gebied van verdergaande onderverdelingen echter buitengewoon ver van me af. Niet in het minst omdat dergelijke onderverdelingen in feite wezensvreemd waren aan de constructie van de meeste instrumenten waarvoor ik verwacht werd te schrijven.

Bovendien 'hoorde' ik het ook gewoonweg niet...

Indertijd leek het me dat er feitelijk drie benaderingen van microtonaliteit waren waaruit je kon kiezen:

- 1) Microtonaliteit in de vorm van geïmporteerde oosterse toonaarden of -ladders;
- 2) Microtonaliteit als een vorm van *inflectie*;
- 3) Microtonaliteit als een seriële vorm van 'toonhoogte-uitbreiding'.

Hoewel ik zeker welwillend stond tegenover de eerste optie (ik heb altijd een merkwaardige sympathie gevoeld voor de zogenaamde *Third Stream* van Lou Harrison en consorten, alsmede de vele voorbeelden die daaraan vooraf gingen) vond ik echter geen enkele van deze benaderingen echt voldoende om te overtuigen. Ze liepen ofwel geheel uit de pas met de aard van de instrumenten waarvoor geschreven diende te worden, met als eindresultaat cultuurtourisme of louter een soort versiering of geste – iets wat al compleet *non grata* was binnen mijn werk – of deden me veel te veel denken aan een soort tandenknarsend valse Schönberg wanneer, zoals zo vaak het geval was, toegepast op hoog expressionistische partituren. Naar mijn gevoel gebeurde dit laatste met geen ander doel dan uitbreiding simpelweg omwille van uitbreiding, maar zonder enige werkelijk waarneembare impact of innerlijke noodzaak.

Naar mijn idee waren de drie genoemde invalshoeken ook allemaal voorbeelden van een horizontale benadering van het verschijnsel toonhoogte. Dat fascineerde me wel maar boeide me desalniettemin nooit genoeg om er iets mee te doen in mijn eigen werk.

Kortom, hoe zag ik 'het licht' dan eigenlijk wel?

Ontwikkeling 1 / Verwerping 1 **Het Hiërarchische Principe**

Nadat ik aan het begin van de jaren '90 mijn studie afrondde, leidde ik in eerste instantie een min of meer conventioneel leven als freelance componist: schrijven in opdracht van ensembles, orkesten of individuele musici. Voor alle werken uit deze periode, hoe afwijkend in sommige gevallen ook, geldt dat ik ze alle in principe zou bestempelen als 'eurocentrisch' van aard. Een term die in dit geval een zekere nadruk op 'betekenis' veronderstelt, met toonhoogte als voornaamste overdrachtsmiddel. Een afwijkend aspect van deze vroege werken was echter het totaal ontbreken van 'ontwikkeling' in de gebruikelijke zin

van het woord. Na ergens in mijn tiende levensjaar een artikel gelezen te hebben over de 'zelfreproducerende' eigenschappen van bladluis was ik dermate met afgrijzen vervuld dat de Noord-Europese componeerkunst van het 'constante regenereren' mij voor eens en altijd met complete weerzin vulde.

Hoewel bevolkt met een fiks aantal geniale uitzonderingen, had ik het lineaire, humanistische karakter van de Europese cultuur, met haar neiging tot opwaarts historiseren, derhalve nooit van ganser harte omhelsd of aanvaard als de voorwaarde sine qua non voor 'diepzinnige' kunst die er vaak van werd gemaakt. De eerste grote barst in deze constructie kwam dan ook in de tweede helft van de jaren negentig. Hierbij speelden twee factoren een essentiële rol. De eerste had te maken met de invloed van John Cage en de andere kwam direct voort uit mijn werkzaamheden als artistiek leider van Slagwerkgroep Den Haag. Waar de poëtische strengheid en constante vernieuwing in zowel muziek als gedachtegoed van Cage me voor bepaalde onherroepelijke ideologische keuzes stelde, bracht het medium slagwerk me tegelijkertijd in aanraking met een compleet arsenaal aan alternatieve geluidsbronnen. Dit, in combinatie met een groeiend vermogen tot analyseren en benoemen van de honderden verschillende manieren om geluid te produceren, opende me de oren voor een overvloed aan mogelijkheden buiten de conventionele instrumentale praktijk om. Al luisterend en werkend met al die duizenden instrumenten uit alle delen van de wereld, zowel bestaand als gloednieuw gemaakt, ontdekte ik dat juist de kenmerkende verschillen tussen de gestemde instrumenten aan het licht brachten hoe hecht de band tussen geluid, stemming en cultuur eigenlijk was. Alleen al het bestaan van deze instrumenten drukte me met mijn neus op het feit dat er culturen waren waar het begrip 'interval' een totaal andere betekenis leek te hebben dan in het Westen. En anders dan westerse toonverhoudingen leken deze intervallen ook waarlijk 'beziel'.

Aangezien ik naast het componeren ook tot organist was opgeleid was ik me uiteraard ook bewust van de vaak heftige strijd tussen verschillende stemmingsystemen die in de Renaissance en in de tijd van de Noord-Duitse Orgelschool hadden gewoed: een gevecht op het scherp van de snede, dat in de tijd van Zarlino door de componisten Vicentino en Lusitano zelfs tot in de rechtszaal werd uitgevochten. Hoe langer ik over deze zaken nadacht, hoe meer ik echter beseftte dat

er wel degelijk grote problemen kleefden aan de geleidelijke invoering van het gelijkzwevende systeem en de onherroepelijke muziekinhoudelijke implicaties die dat met zich meebracht.

Hoewel ik me in die periode compositorisch vooral bezighield met 'vorm', geeft de instrumentatie van een aantal van mijn werken uit die tijd echter al duidelijk blijk van exotische sympathieën. Ik noem hier de ongestemde porseleinen schalen in het tweede deel van *Music of Mercy pt. 3* (1996), de zogenaamde 'gamelan' in *3-pt. (untampered) Product* (1998) of zelfs de algehele sfeer van een zeer vroeg werk als *Chant Negatif* (1994).

In essentie zou mijn 'ontwikkeling' in deze fase – hoewel ik de voorkeur geef aan de term 'verwerping' (ervan uitgaande dat elke ontwikkeling eigenlijk bestaat uit het loslaten van iets wat vooraf ging en niet langer relevant was) – gedefinieerd kunnen worden als een algehele afwijzing van *Het Hiërarchische Principe*. Hetzij cultureel (de dominantie van één bepaalde cultuur over een andere – hoewel dit in de praktijk uiteindelijk neerkwam op de ondergang van elke eurocentrische vorm van loyaliteit binnen mijn eigen werk), hetzij intramuzikaal (de dominantie van specifieke muzieksoorten over anderen). In de praktijk leidde dit tot de aanvaarding van elk type bronmateriaal, zolang dit in staat was 'muziek' te genereren.

Toch heeft niets van dit alles werkelijk betrekking op het begrip 'toonhoogte'... dat toch eigenlijk het cruciale *punt* van microtonaliteit is.

Ontwikkeling 2 / Verwerping 2 Cultuur

Ergens tussen 2003 en 2005 diende zich echter geleidelijk een veel fundamentele perceptieverandering aan. Die was hoofdzakelijk het gevolg van externe, maatschappelijke, factoren. Allesbepalend hierbij was een groeiend besef van de mate waarin een overkoepelende cultuur haar eigen producten zelf schijnt te genereren – zelfs lang voordat deze vorm beginnen aan te nemen in de geest van de maker.

Hoewel dit ogenschijnlijk weinig te maken heeft met het onderwerp *microtonaliteit* werd ik me wel scherp bewust van een aantal dingen. Op het deprimerende af. Enerzijds leek de Kunstmuziek zichzelf vrijwel automatisch te reproduceren (waarmee zowel 'muziek' als musici naar mijn gevoel eigenlijk tot een soort slavernij werden gereduceerd); anderzijds scheen er een *luistercultuur* te heersen – en dit is waar microtonaliteit uiteindelijk echt een rol gaat spelen – die bijna

geheel gebaseerd leek op 'gebeurtenis' (waarbij 'waarde' voor een groot deel simpelweg synoniem leek aan 'activiteit'). Hierbij leek de cultuur zich in mijn ogen in grote lijnen met weinig anders bezig te houden dan met betrekkelijk banale stijlproblemen.

Deze muziekcultuur scheen me behoorlijk ongeduldig toe. Zeker gezien de primaire nadruk op narrativiteit en dialectiek kwam de voornaamste 'functie' van 'muziek' me steeds infantiel voor. De eis vermaakt te worden door onophoudelijk wisselende activiteit en geheugenspelletjes is bovendien weinig bevorderlijk voor concentratie en muzikale autonomie.

Misschien lijkt het alsof ik omwegen bewandel om bij de microtonaliteit terecht te komen maar toch is er een direct verband. Overduidelijk beseftte ik dat het de bedoeling was dat ons gehoor zich zou moeten laten leiden door *vergelijkend en verwijzend luisteren* – een soort luisteren dat naar mijn idee weinig meer was dan een uiting van het collectieve geheugen, geworteld in de geschiedenis, maar tegelijkertijd een luisterhouding die vrijwel niets te maken had met het werkelijke gebruik van de oren.

Hierdoor realiseerde ik me ook eens te meer hoeveel verborgen gevaren er kleefden aan het pragmatisme van de algemeen aanvaarde spelregels die de onderwerping aan een bestaand systeem noodzakelijkerwijs met zich meebrengt. Bovendien voelde ik de behoefte opnieuw te definiëren wat voor mij precies de 'functie' van muziek was. Wat wilde ik eigenlijk horen en wat vond ik dat er gezegd moest worden in deze tijd?

Hoewel deze ontwikkelingen in meer of mindere mate met elkaar verbonden zijn, kwam ik uiteindelijk op drie verschillende onderzoeksgebieden terecht:

- 1) Het domein van de open, variabele vormen, genoteerd in real-time;
- 2) De relatie tussen 'geluid' en 'tijd'; en
- 3) Het gebied van resonantie en trilling.

In de praktijk kwam dit neer op een afwijzing van 'gebeurtenis' ten gunste van de rechte lijn als leidend muzikaal principe (hoewel dit ook kan worden opgevat als een natuurlijk neveneffect) en het accepteren van muziek als een fysiek onderdeel van de natuur, nauwer gelieerd aan de wetenschap dan aan cultuur.

Voor mij werd het concept van een boom hierbij het ideaalbeeld. Men



Parallels

Peter Adriaansz

©2010 ActZuh Press

7

Parallels

kan immers niet zeggen 'dit is een slechte boom' of 'dit is een goede boom', een boom is gewoon een boom – qua 'gebeurtenis' valt er niet veel te beleven, tenzij men veel geduld heeft. En de ene boom met de andere vergelijken lijkt lichtelijk belachelijk. Toch hebben we het over iets dat onmiskenbaar leeft en op een geheel eigen wijze inherente schoonheid bezit.

Analoog aan dit ietwat simplistische beeld van een boom die eenvoudigweg 'is', diende muziek naar mijn mening ook gewoon 'te zijn', niet zozeer gericht op het scheppen maar eerder op het onthullen van wat reeds aanwezig is. Nu heb ik altijd al geloofd dat muziek zoveel mogelijk zichzelf zou moeten weerspiegelen. Maar dit inzicht resulteerde in de benadering van muziek als onderzoeksmiddel - in plaats van als een pragmatische taak, toegespist op het voorzien van een podiumcultuur.

Als gevolg hiervan ging speculatie een veel grotere rol spelen. Een ander gevolg was dat mijn werk zich geleidelijk uitbreidde van individuele werken naar uitgebreide series en dat zich ook een geleidelijke transformatie voerde van puur akoestisch componeren naar het gebied van de elektro-akoestiek. Het gebruik van versterking, live elektronica, psycho-akoestiek en ruimtelijke *acoustica* werden essentiële parameters in mijn werk.

Uiteindelijk leidde dit alles tot een besluit me te 'specialiseren' en tot een ware stortvloed aan werken. Vooral bij het onderzoek naar de verhouding tussen klank en tijd drong de microtonaliteit zich op den duur op geheel natuurlijke wijze aan me op.¹

1 Achteraf gezien was de ontmoeting in 2004 met de bekende Koreaanse *Kayageum* speler Byung-Ki Hwang een sleutelmoment. Vóór die tijd had ik weliswaar de gelegenheid gehad om veel verder op te gaan in het gedachtegoed en de muziek uit het Verre Oosten, maar Hwang was de eerste die mij erop wees dat oosterse en westerse oren geluid essentieel anders ervaren. Hij omschreef dit verschil met verwijzing naar het concept van de 'naklank' (*the Aftertone*), een fundamenteel andere vorm van luisteren. De 'muziek' vindt hierbij niet zozeer plaats op het moment van de aanslag (zoals bij de meeste westerse muziek), maar vooral in het tijdsmoment *dat daarop volgt*. De attack zelf wordt derhalve gezien als niet meer dan een 'medium' waarmee een veel belangrijkere en vaak oneindig subtielere wereld van toonbuigingen op gang wordt gebracht. Wanneer we dit bekijken in een bredere context leidt dit uiteindelijk tot een immens verschil in waarneming. Niet alleen met betrekking tot de factoren geluid en tijd maar ook qua opvatting van wat de 'essentie' is en wat feitelijk niet méér schijnt te zijn dan een katalysator.

[illegible]

Architectural floor plan of the first floor of the 'Casa del Futuro' in Caracas, Venezuela, designed by Oscar Niemeyer. The plan shows a large, open-plan living area with a central staircase and multiple seating areas. The layout includes a large hall (1) with a central staircase, a large living area (2) with a fireplace and built-in furniture, and a large dining area (3) with a built-in table and chairs. The plan also shows a kitchen (4) with a built-in table and chairs, a bathroom (5) with a bathtub, and a bedroom (6) with a built-in bed. The plan is oriented with North at the top. The scale is 1:100. The drawing is dated 1955.

Praktijk, uitvoering & luisteren

Met betrekking tot de uitvoeringspraktijk van al die, vaak minuscule, microtonale onderverdelingen wil ik opmerken dat musici nooit perfect intoneren. Om de eenvoudige reden dat dit nagenoeg onmogelijk is. Ze worden echter wel degelijk geacht om de gewenste intonatie 'zo dicht mogelijk' te benaderen. Door de partituren op zo'n manier te noteren dat musici hun taak alleen kunnen vervullen door middel van hoge concentratie (waarbij juist de variabiliteit een intensieve samenwerking vereist) wordt een actieve vorm van *luisteren* veel belangrijker. Niet alleen het luisteren naar het eigen geluid, maar ook naar de klanken die door anderen worden geproduceerd en naar die van de totale omgeving – om hier vervolgens op te reageren. Feitelijk is dit de meest doorslaggevende van alle parameters die tot nu toe de revue zijn gepasseerd.

Het is echter op dit vlak – het 'luisteren' – dat ik ook een aantal van de meest voorkomende fouten tegenkom met betrekking tot het luisteren naar microtonaliteit. Zeker op het gebied van de microtonale reflectie, waar horizontale beweging immers nauwelijks soelaas biedt. De voornaamste vergissing is toch wel dat middel en doel door elkaar gehaald worden. Deze misser (anders kunnen we het niet noemen) kan zich maar al te gemakkelijk voordoen als microtonaliteit alleen opgevat wordt als een kwestie van 'toonhoogteontwikkeling' of als een vorm van 'uitgebreide toonhoogtetechniek' in plaats van de nadruk te leggen op het effect op de omgeving: namelijk dat het luisteren zich verplaatst naar een secundair, haast buitenzintuiglijk niveau. Helaas komt foutief luisteren – waarbij de oren voortdurend op zoek zijn naar betekenis en vaak wantrouwig staan tegenover wat soms geringschattend wordt afgeschilderd als louter 'trillingen in de lucht' – nog steeds maar al te vaak voor.

Het enige dat echter nodig is, is een simpele draaibeweging van het hoofd.

De sleutel tot deze muziek, zowel binnen de uitvoeringspraktijk als de concertzaal ligt dan ook feitelijk in het vermogen om waar te nemen dat ze fungeert als 'medium'. Analooq aan de refractie van licht als het mist: vanuit bepaalde hoeken ziet men niets, maar bij een lichte beweging van het hoofd zal menigmaal een regenboog opdoemen. Schijnbaar uit het niets. Precies zoals men de oren kantelt bij het luisteren naar minieme interferenties via luidsprekers

In mijn geval berust het werken met microtonen daarom niet op een streven naar puristische stemming of op een verlangen om onze tonale systemen uit te breiden. Het uitgangspunt is een fascinatie voor de akoestische eigenschappen van klank, zowel in ijle als in dichtere klankmedia. Waar geluid in ijlere texturen tot exquisite geluidsrimpeelingen kan leiden – alsof licht kortstondig door een diamant wordt weerkaatst – zo kunnen dichtere texturen geheel uit zichzelf harmonie opwekken. Dit vormt dan ook de grondslag voor mijn gebruik van microtonaliteit.

Conclusie

Het cruciale punt van deze zogenaamde 'beking' is dat de essentie van microtonaliteit mij alleen werd geopenbaard via het medium 'klank'. Niet middels horizontale eigenschappen of via modaliteit, toonladders of stemmingen, maar vooral dankzij de *verticale* eigenschappen van klank. Uiteindelijk had dit alles te maken met puls, resonantie, trilling en snelheid. Karakteristieken die allemaal al zijn ingebed in het DNA van ieder klein interval. In combinatie met mijn overtuiging (zie ook 'de boom') dat alles al het andere omvat – en dat 'muziek' gewoonweg is – was dit niets minder dan een openbaring. Alsof het atoom opeens zichtbaar werd, de kern waaruit alles groeit. Dit leek een manier van luisteren te belichamen die uiteindelijk tot een echte - en naar mijn gevoel noodzakelijke - vorm van concentratie kon leiden.

Oberlin / Den Haag, december 2008

Dit artikel is een aangepaste en sterk ingekorte versie van het in 2008 gepubliceerde *How I became a Convert*, te lezen op www.huygens-fokker.org/thirty-one/documents/HowIBecameaConvert-PeterAdriaansz.pdf



De driehoek van Pascal

The mystery of sound is mysticism; the harmony of life is religion.
The knowledge of vibrations is metaphysics, and the analysis of atoms
science; and their harmonious grouping is art.

Hazrat Inayat Khan The Mysticism of Sound Ch. VII p.58

Muziek als Objectieve Waarheid – 1

Peter Adriaansz

Re: *Objectieve Waarheid* ("Wat hebben muziek en objectiviteit/waarheid voor jou met elkaar te maken? Gaat muziek over iets metafysisch, zoals waarheid, schoonheid, het goede?")

Uiteindelijk kan Kunst – en ik veroorloof het me hier om 'Kunst' gewoon weer met een hoofdletter K te schrijven – nooit honderd procent zuivere 'waarheid' bieden omdat het altijd om een persoonlijke interpretatie van die waarheid draait. Er zijn duizenden en duizenden manieren om eenzelfde waarheid te etaleren.

Geef tien componisten bijvoorbeeld het model van een helix en vraag ze om die vervolgens zo waarheidsgetrouw mogelijk te vertalen in muziek en je krijgt waarschijnlijk tien compleet andere versies.

Maar men kan er wel degelijk naar streven...

In die zin heeft muziek, net als alle Kunst, een symboolwaarde en vertegenwoordigt in die functie *een bepaalde manier van denken*.

Hiermee wil ik zeker niet zeggen dat muziek ondergeschikt is aan wat dan ook. Muziek is net als alle kunstvormen een puur en volledig autonoom verschijnsel, waarin in principe de hele wereld te vangen is. Net als filosofie of de wetenschap is het een manier om inzicht te krijgen in bepaalde fenomenen, of om inzicht te krijgen in de wereld. Het enige probleem is dat de hele kosmos, als optelsom van alle spiritualiteit en alle denken een eindeloos groter fenomeen is dan Kunst. In die zin is alle Kunst dus wel degelijk ondergeschikt aan iets veel groters en slechts een *medium*.

Wat mij betreft is alle Kunst dus uiteindelijk de expressie van een gedachte, daarna van een ideaal en uiteindelijk van een geloof. Daarop zijn de keuzes die je maakt in eerste instantie ethisch en vervolgens weer esthetisch. Dergelijke keuzes zie ik uiteindelijk als de enige manier voor een mens om boven zijn eigen tekortkomingen uit te stijgen. Daarbij kunnen de mens en zijn product soms mijlenver uit elkaar lopen! (denk aan de vele, vele sublieme scheppingen van soms totaal onsublieme mensen...)

Veel culturen, van het oude China tot India, hadden deze functie van Kunst al vele eeuwen geleden door – lees Daniélou er maar op na. In elk geval lang voordat in West-Europa ‘Kunst’ – en de kunstenaar zelf – op een voetstuk werden geplaatst, en daarmee het epicentrum van een mogelijk antwoord.

Helaas, moet ik zeggen. Want deze manier van kijken determineert tegenwoordig zo’n beetje het ideaalbeeld voor de hele wereld, met de romantische gedachte als hoogtepunt en bijna onuitroeibaar fenomeen. Alleen een dwaas kan nog denken dat de Romantiek ooit voorbij is gegaan.

Met dit centraal stellen van de mens – in plaats van het universum als geheel, met zijn onvermijdelijke implicaties voor het ‘stellen van vragen’ – is echter heel veel speculatie en onderzoek binnen de muziek verloren gegaan, of verbannen naar ‘veilige havens’ als de elektronische muziek of sonologie. In die zin lijkt muziek haar rol als medium dan ook grotendeels verloren te hebben in ons bewustzijn. Althans, zeker in de vorm van een *collectief* streven ernaar. Het grootste gevaar hiervan is dat de gecomponeerde muziek ‘als Kunst’ uiteindelijk het risico loopt om te blijven steken op het niveau van hoogwaardige entertainment.

En dat lijkt me nou ook weer niet de bedoeling.

Uit dit cryptische antwoord mag je dus opmaken dat muziek voor mij inderdaad over iets metafysisch gaat. ‘Waarheid’ is daarin een belangrijke component omdat het iets zegt over de geloofwaardigheid van datgene wat je doet. En geloofwaardigheid, zowel naar jezelf toe als naar de buitenwereld, is denk ik nog altijd vrij essentieel.

Het najagen van ‘waarheid’ betekent dan ook, binnen deze context van ‘het niet centraal stellen van de mens’, dat je eerder bezig bent met zoeken dan met *scheppen*. Er ligt minder accent op het uitdrukken van iets dan op het etaleren ervan.

De ‘boodschap’ daarvan is dat de mysteries om ons heen voor het oprapen liggen, als je maar een beetje goed kijkt. Het voordeel hiervan is dan weer dat vormen van persoonlijke dwang of manipulatie – gevoelens die we als luisteraar onmiddellijk oppikken en die in ons systeem gaan zitten – vrijwel tot een nulpunt worden teruggebracht. Op dat moment worden dingen ‘wat ze zijn’. Dat is, in elk geval voor

mij, tevens het moment waarop we in staat gesteld worden om echt geconcentreerd te kunnen luisteren – en een beetje los te komen van onvervulde verlangens.

Als je als kunstenaar dan al de ongelofelijke onbetamelijkheid hebt om je producten aan anderen op te dringen, dan moet je denk ik ook wel iets te zeggen hebben.

Er is al zoveel geklets!

Muziek als Objectieve Waarheid – 2

Re: *Klank* (‘Waarom gaat muziek volgens jou voornamelijk over klank? En niet bijvoorbeeld over constructie of over andere muziek?’)

Muziek gaat natuurlijk over *allerlei* dingen, van puur technische zaken tot het verenigen van menselijke gevoelens, van provocatie tot troost en van misbruik voor therapeutische doeleinden tot vormen van politiek handige multiculturele bruggenbouwerij.

Voor *mij* gaat muziek echter over Klank, of beter gezegd, over ‘luisteren’.

Hierbij moet ik wel onmiddellijk zeggen dat ‘constructie’ en ‘klank’ voor mij één-en-hetzelfde zijn (de klank is in mijn geval letterlijk het gevolg van een formele constructie); samen met ‘notatie’ en ‘onderzoek’ is dat zo’n beetje mijn heilige drie-eenheid.

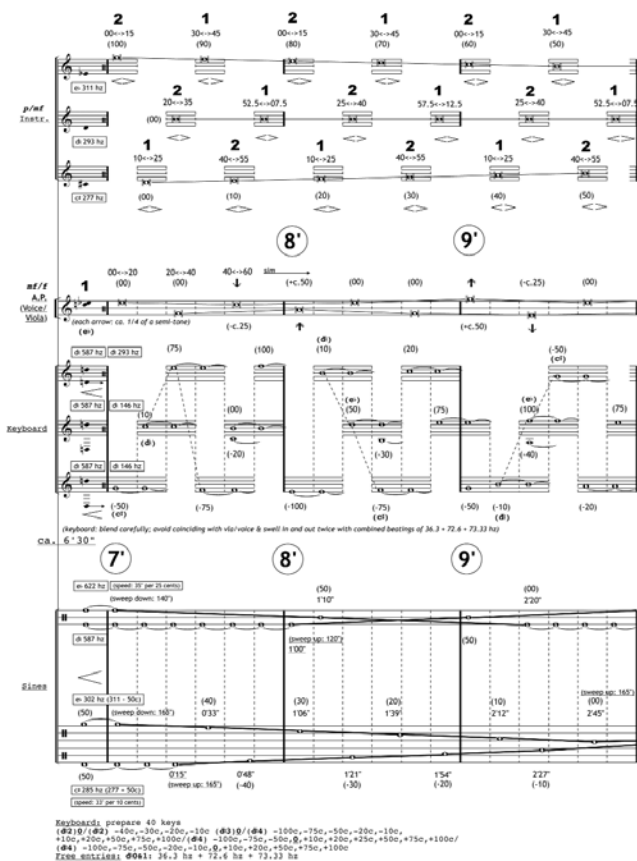
Een constructivist ben ik echter mijn hele leven wel geweest, dat van die klank is pas echt de laatste zes jaar een essentiële rol gaan spelen en ging min of meer samen op met mijn ontwikkeling van puur instrumentale componist tot hoofdzakelijk elektro-akoestische componist. Vanaf dat moment is mijn hele verdere ontwikkeling ook opeens evolutionair verlopen. Daarvóór was ik meer een Vos.

Maar waar het hier echt om draait is het element ‘luisteren’. Als ik het woord ‘luisteren’ gebruik bedoel ik dat ook letterlijk: het gebruiken van de oren en niet een of andere ingebouwde grammofoonplaat (dat heeft meer met *refereren* te maken uiteindelijk: betekenis ontlenen naar aanleiding van een taalgebonden model; ‘als ‘A’ dit is en ‘B’ ver-

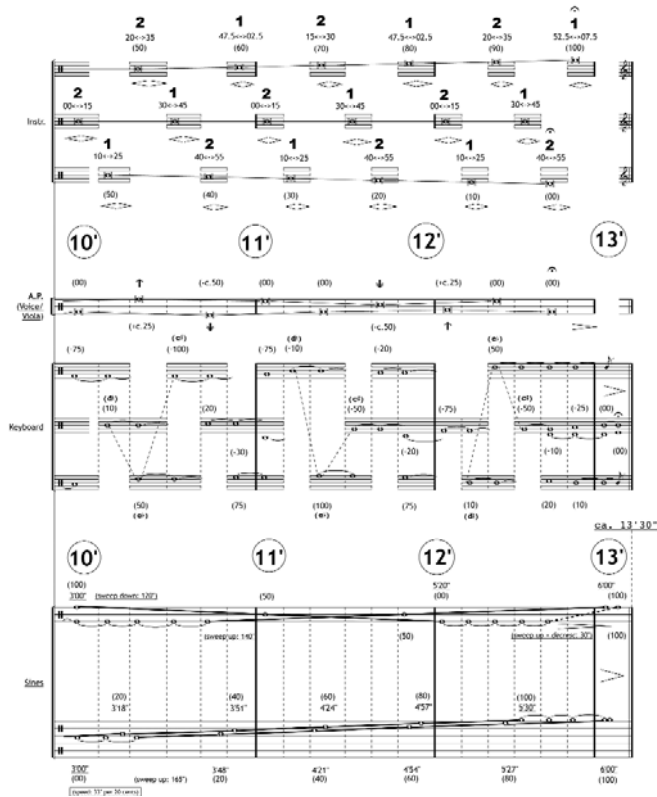
Voice/Viola: combine regular entries from 'instr' with periodic entries from A.P. Allow upper register to stand out significantly.

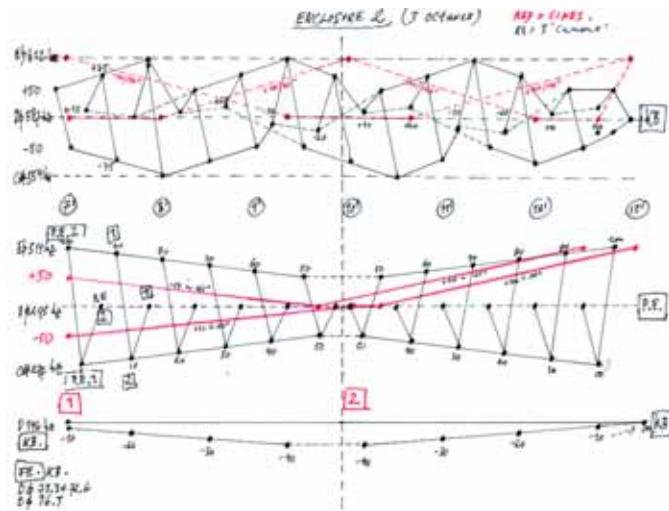
Scenario 1: Voice: (7'-9'): line 1; (9'-11'): line 2; (11'-13'): line 1.
Viola: (7'-9'): line 2; (9'-11'): line 1; (11'-13'): line 2.

Scenario 2: 'instr.' all '2': switch positions every 80", starting with voice as line 1. Viola: Use differing gradations of *sul tasto* -> *ord* for a diffuse sound; regularly enter with double-stops in lower register.

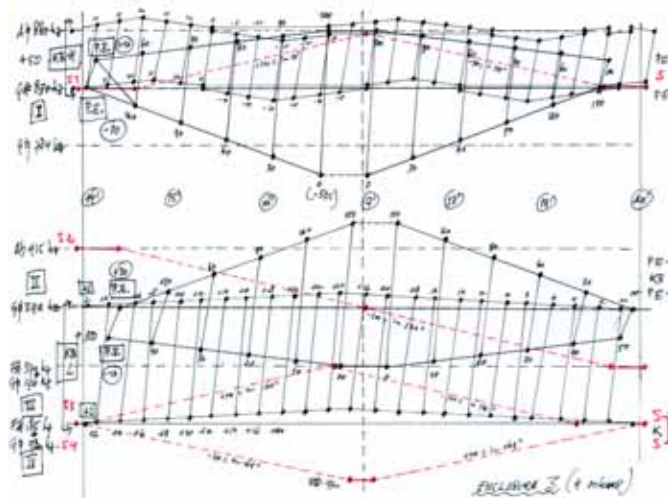


Enclosure 2





Enclosure 2 en Enclosure 3 vormschets



wijst naar 'A' dan zal de betekenis wel 'C' zijn'... en dan maar raden of het 'ironisch', 'sardonisch' of 'cynisch' is bedoeld enz. Gek genoeg komt het woordje 'oprecht' in dit rijtje niet voor. In Nederland heeft dit overigens een pendant gekregen in de vorm van het zogenaamde *Grote Luisteren*. Als ik dat hoor denk ik altijd 'hoezo "groot" luisteren als de oren al helemaal vol zitten?' Maar dat terzijde).

Ik denk dat alles uiteindelijk verklaarbaar is vanuit een zoektocht die ik in feite mijn hele leven lang al voer. Een zoektocht naar de werking en betekenis van muziek. Mijn eigen stupiditeit is hierbij mijn voor-naamste leidraad: ik wil kunnen begrijpen waar het echt om draait. Aan de basis wel te verstaan; wat is muziek? Hoe werkt muziek? En, wat zijn de *universele* kenmerken van muziek? En met 'de basis' bedoel ik 'datgene waar alle overbodigheid en aangeleerde cultuur uit gestript is' (maar daarover in het volgende hoofdstukje meer).

Aan die 'basis' blijft er niet zo veel meer over kan ik je vertellen. Maar wát er overblijft is wel onbeschrijfelijk essentieel. Er doet zich daar bovendien de vreemde logica voor, dat naarmate de scope vernauwd lijkt, de mogelijkheden zich oneindig vergroten en een grote weelde opeens weer mogelijk wordt. Niks 'kaal', niks pover, een eindeloos universum met een eindeloze rijkdom.

Maar één van die basiselementen is natuurlijk *Klank*. Het feit dat muziek bestaat bij gratie van trillingen.¹ En ik ben er nogal sterk van overtuigd dat die trillingen op een bepaald niveau meer met mensen doen dan alle overgeleverde 'taal'; ook, en niet in het minst, omdat ze vanzelf, zonder enige dwang, een natuurlijke schoonheid met zich meebrengen. Het is één van de eerste dingen die tot ons spreekt. Op het moment dat ik, via de microtonaliteit, uiteindelijk een manier vond om 'klank' een werkelijk componeerbaar element te laten worden was het hek echter van de dam. Vanaf dat moment was klank niet meer 'orkestratie', 'kleur' of 'timbre' maar het simpele resultaat van heel veel zeer kleine intervallen.

En met die 'simpelheid' valt het overigens nog wel mee.

Het compositorische betoog speelt zich dan ook op dat niveau af. En daar werken denk ik alleen nog 'vrije' oren...

1 Overigens bestaan er in de klassiekemuziekwereld nogal wat misvattingen over de definitie van het fenomeen Klank (of Geluid), of wat het betekent om 'vanuit klank' te componeren. Misvattingen die er regelmatig toe leiden dat mensen die eigenlijk met vormen van verfijnde instrumentatie bezig zijn als 'klankspecialisten' worden geaccrediteerd. Er is echter een zeer groot verschil tussen 'vanuit de klank' componeren – en de traditie waar dat uit voortkomt – en het bedenken van verfijnde instrumentale combinaties; net zoals er een groot verschil is tussen 'instrumenteren' en 'orkestreren' in de puur instrumentale muziek.

Op een schaal van toenemende abstractie is de correcte volgorde dan ook mijns inziens: instrumentatie (het verdelen van noten over instrumenten, hetzij idiomatisch, hetzij non-idiomatisch) -> orkestratie (het vertalen van klank naar instrumenten; in principe onidiomatisch) -> componeren vanuit geluid (het expliciet werken met de inhoudelijke eigenschappen van klank, zij het akoestica, micro-akoestica of psycho-akoestica enzovoorts; bijna per definitie onidiomatisch en niet per definitie instrumentaal; eveneens sterk verbonden met andere parameters, zoals duur etc.). Dit is voor mij tevens de correcte hiërarchie.

Ik heb uiteraard niet de ijdele hoop dat dit alles voor eens en altijd op zal lossen, maar men kan in elk geval een poging wagen...

Muziek als Objectieve Waarheid – 3

Re: *Natuur* ('Wat heeft die klank met de natuur te maken? Representeert de natuur voor jou iets absoluuts? Of probeer je de natuur na te doen 'in haar manier van werken'?')

Voor iemand die zich zelden tot nooit in de natuur begeeft maar het liefst de hele dag ongestoord in zijn werkkamer doorbrengt – met weliswaar een riant tuin aan de andere kant van de oceaan, hier krijg je dat niet zo snel – speelt 'de natuur' wel een heel grote rol in mijn werk. Dat citaat over het 'nabootsen' van de natuur 'in haar manier van werken' komt natuurlijk van John Cage, die zeer frequent het vermogen toonde om niet alleen met volstrekt originele muziek op de proppen te komen maar met evenzo betekenisvolle uitspraken. Als hij iets zegt moet je altijd goed opletten.

Op zich betekent 'de natuur' eigenlijk niks... tenzij je er de 'cultuur' tegenover plaatst. Pas binnen die context begint 'de natuur' enige betekenis te krijgen. Het een is immers een product van de mens, het ander een product van, ja, van wie eigenlijk?

C = C1/4

Windy: all entries <= (force, decrease) bet w/c clarinet, sop./alto sax, alto tub
Wind 1: select pitches from II in I; Wind 2: select pitches from II in I; Wind 3: select pitches from III in I
Use one full breath, intoning slightly over or under the pitches supplied first by vibraphone and EBP. Use vibrato + portament notes (harmonics etc.)
Wind (7), 2, 3 = Electric Guitar: enter in succession on whole-note divisions of the bar to avoid playing any pitches sounding in other instruments. Alternate regularly between registers & keep overall texture as dense and transparent as possible

(B = B1/4) - microtonal coloring of IIb

4 TIME UNITS TO 'BAR'
Ca. 15-20" PER TIME UNIT

(1) (1) (1) (1)
(1) (1) (1) (1)
(1) (1) (1) (1)

circled pitches are common

B1/4B : B3/8B/C1/4 : C1/4

D = B1/B2/C1/4 : B1

A1/4B : A3/8B/B1/4S : B1/4

A1 = A1/4B/B1/4 : A1

O = C1/4B : C1/4

D = B1/4A1 : B1/4A1

microtonal coloring of IIb

A1 = A1/4B : A1/4B

Available Pitches (after I and replace 2 pitches at a time)

[fixed sequence = B1/4]

Windy (7): fix above foundation of I or II in the top position. Combine entire contents in A1/4B.
[those minor intervals from the available pitches to introduce against the drone (stopped harmonics) is well as below]
Pulse and with on a cross-beam movement.

Autistic combination uses (incoherent options)
I have to find the way

periodically apply pressure to top-note

[Depress pedal]

(R) (R) (R) (R) (R) (R) (R) (R)

In essentie heeft het denk ik met vertrouwen te maken. Zoals de naam al zegt, is 'cultuur' een gecultiveerd ding. Hoewel veel ervan organisch lijkt te ontstaan, ontstaat ook veel ervan dankzij afspraak en – zo men wil – een hele reeks slechte gewoonten. Het verbaast dan ook niks dat 'Cultuur' daarom tevens nauw verbonden is aan 'traditie'. Bekijkt men alle politieke geharrewar in Nederland van de laatste jaren, dan gaat het in essentie om het preservareren van een traditie, een 'cultuur'. Helemaal niks mis mee, als die echt bedreigd wordt, maar wat doe je als zo'n cultuur, of traditie, al jaren op sterven na dood is?

Kunstmatig in leven houden? Of veranderen?

Dit soort vragen komt nooit te berde als je het over 'de natuur' hebt. De natuur is wat ze is – het kan niet anders. Voor iemand die van mening is dat 'muziek' draait om geluid en de kunst van het 'luisteren' – en niet om een vorm van vergelijkend warenonderzoek naar aanleiding van een hele serie cultuurafrspraken die over decennia, of eeuwen, onuitgedaagd tot een canon zijn geworden – is 'de natuur' als bron van inspiratie uiteindelijk veel meer voor de hand liggend.

Cultuur is eindig, natuur daarentegen oneindig – tenzij de mens in haar vraatzucht besluit om nog meer te vernietigen dan ze al gedaan heeft. En in die natuur schuilen vaak de meest onvoorstelbare mysteries.

Ook voor de muziek.

Alleen al op mijn eigen gebied, het onderzoeken van trillingen, klein en groot, van de eigenschappen van geluidsgolven of hoe verschillende materialen op elkaar reflecteren, zijn de parallellen letterlijk; niet figuurlijk en ook niet als een soort absoluut symbool. Een 'trilling' is immers geen cultureel gegeven maar een natuurverschijnsel. Geluid zelf, 'klank' – en dan heb ik het niet over orkestratie, kleur of timbre – is eveneens een natuurverschijnsel; alle werkelijk organische vormen die we hebben zijn natuurverschijnselen. En zo kan ik nog wel een tijdje doorgaan.

Maar uiteindelijk draait het er voor mij om dat de natuur ontgaan is van 'cultuur', dat ze universeel is van karakter en in dat opzicht voor de volle pond te vertrouwen. Ze zal doen wat ze zal doen; ze is de oerbron. Ze is in alle opzichten oneindig en de mysteries van haar 'werking' – haar *letterlijke* werking – blijven dermate intrigerend en verbazingwekkend dat er voorlopig niets overblijft dan ze te blijven bestuderen.

Muziek als Objectieve Waarheid – 4

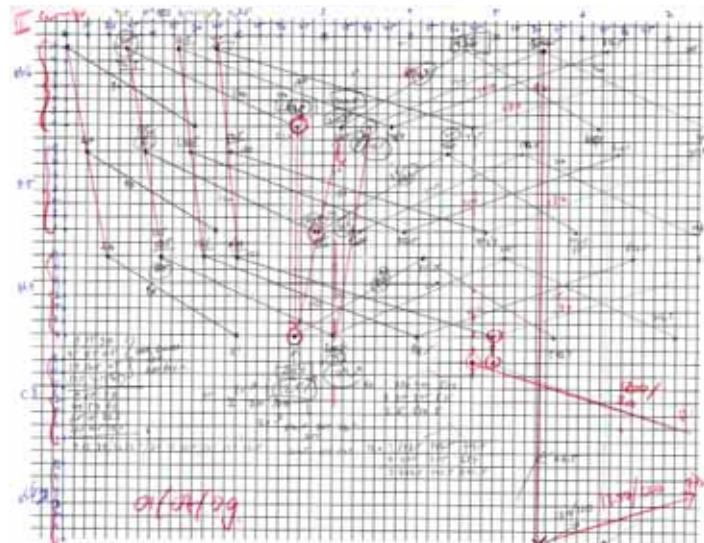
Re: *Verdwijning* ('Waarom niet gewoon met een microfoon naar de Noordpool? Is de mens (kunstenaar) een medium en moet hij zijn eigen onvolkomen ik zoveel mogelijk ten dienste stellen van die waarheid?')

Nou, zó conceptueel ben ik nou ook weer niet Anthony. Om het door de filosoof John Rawls samengevatte 'Aristotelian principle' aan te halen, zoals geciteerd in het achttiende hoofdstuk van het door ons beiden zo bewonderde boek van Charles Murray:

Other things being equal, human beings enjoy the exercise of their realized capacities (their innate or trained abilities), and this enjoyment increases the more the capacity is realized, or the greater its complexity.

En hier ben ik het roerend mee eens. Hoe weinig sympathie ik voor de rest ook voor Aristoteles heb.

In mij heerst zeker eenzelfde neiging om complexe zaken (zowel ideologisch als technisch) te willen meesteren en daarbij speelt 'de uitdaging' zelf ook een belangrijke rol. Zomaar de Noordpool opgaan en een microfoon neerplanten zou mijn innerlijke behoefte tot het maken van een product niet bevredigen. Hoewel – en dit zeg ik er stellig bij – ik het volstrekt egoloze van het simpelweg neerplanten van die microfoon ethisch beschouwd uiteindelijk hoger aansla dan mijn eigen neiging om alles in schrift gedefinieerd op papier te willen zien. Dat blijf ik een kinderlijke neiging vinden. Maar *noblesse oblige*: mijn eigen specifieke talent, gekoppeld aan datgene wat nog resteert



Verdichtingen 2, vormschets

aan vakmatig verantwoordelijkheidsgevoel tegenover uitvoerende musici, maken dat het zo moet: ik wil die dingen op papier gedefinieerd zien. Dan pas geloof ik misschien dat ik ze ook een beetje begrijp.

Als kunstenaar heb je in feite maar één wezenlijke keuze te maken: ofwel de muziek draait om jou, ofwel de muziek is een reflectie van iets anders – waarin je vervolgens jezelf wegcijfert. Ik denk dat dat laatste uiteindelijk, zowel met die microfoon, als in een gecodificeerde vorm te bereiken is. Om uiteindelijk maar bij die ene – duizenden uren van tevoren voorbereide – ‘streep’ uit te komen; de streep die alles in zich draagt.

Maar uiteindelijk gaat het voor mij toch om dat laatste: muziek is onderdeel van iets groters en daarbij dienen persoonlijke voorkeuren, emoties of zeggingsdrift geen enkele rol te spelen. Die krijg je er uiteindelijk sowieso gratis bij. Hoef je niet eens over na te denken.

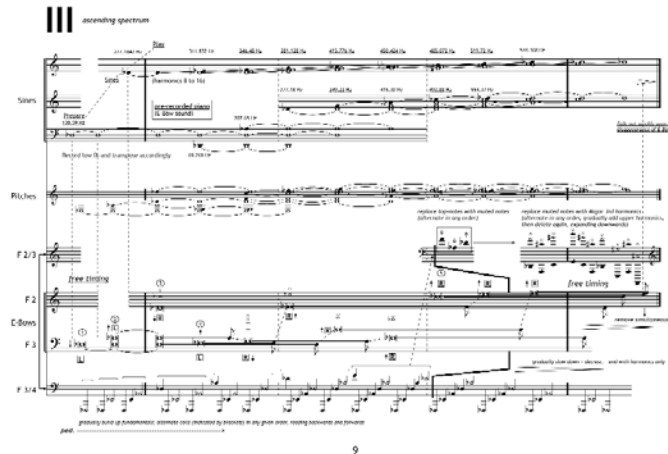
Muziek als Objectieve Waarheid – 5

Re: Verantwoordelijkheid (“Wat is de rol van de kunstenaar nog?”)

Nu we inmiddels vastgesteld hebben dat het eenvoudigweg neerplan-ten van een microfoon mij niet genoeg bevrediging zal geven en we eveneens, naar aanleiding van al het voorgaande ook wellicht tot de conclusie zijn gekomen dat ik bij het meeste wat ik doe niet over één nacht ijs ga, zal het met de perceptie van mijn ‘rol’ als kunstenaar hopelijk ook wel meevallen.

Wat de rol van de kunstenaar is kan ik echter zo een-twee-drie niet zeggen.

Ik heb wel zo mijn ideeën, maar ‘de rol’ is denk ik uiteindelijk net zo groot als dat er verschillende soorten kunstenaars zijn. En dat gaat vermoed ik ook op voor het verantwoordelijkheidsgevoel. Ik denk dat één blik op mijn partituren zal kunnen overtuigen dat het met dat verantwoordelijkheidsgevoel wel snor zit, maar ‘de rol’ is toch wel een heel stuk neteliger.



Wave 3

Zonder te verdrinken in allerlei hoogstaande theorieën hierover – en *trust me*, die zijn zeker aan te voeren, al mag een kunstenaar zich in Nederland tegenwoordig niet veel meer wanen dan een exponent van een linkse hobby – zou ik ook kunnen verwijzen naar een ingezonden brief van mijn hand die niet zo lang geleden in *de Volkskrant* werd gepubliceerd.

Hiertoe ‘uitgedaagd’ door een behoorlijk steekhoudend artikel van ene meneer Fernhout, getiteld *Waarom subsidie voor kunst*, heb ik vervolgens mijn welgemeende en heldere visie op de zaak gegeven. De heer Fernhout stelde dat het hoog tijd werd dat kunstenaars eens leeren uitleggen wat nou precies de ‘waarde’ van hun werkzaamheden was. Inderdaad, een nogal urgente oproep als men het niveau van de meeste ‘kunstverdedigingen’ moet aanhoren. Ze lijken altijd over bijzaken te gaan.

Mijn antwoord was van het meest integere en hoogstaande soort. Ik heb mij niet geschaamd om het zo hoog mogelijk te spelen.² Eenmaal verstuurd, werd het uiteindelijk geplaatst. Van collega’s kreeg ik allerlei complimenten, waarna het verhaaltje door *de Volkskrant* nog eens op internet werd gezet.

Nou, toen heb ik het geweten...

Tussen de ongeveer veertig reacties die onmiddellijk opkwamen zat welgeteld één steunbetuiging, van ‘een collega’ natuurlijk (‘veel sympathie voor dit streven, maar *parels voor de zwijnen*’ – iets in die trant) en nog een zeer interessante e-mail van een econoom; wat de rest betreft geneer ik me voor het Nederlandse volk.

Ik zal je dus mijn visie op ‘de rol van de kunstenaar’ hierbij besparen.

2 Geachte redactie, hierbij een kort commentaar op het artikeltje van dhr Fernhout, *Waarom subsidie voor kunst*, zoals afgedrukt in de *Volkskrant* van vrijdag 17 April. Zoals gevraagd: door een kunstenaar.

Re: *Waarom subsidie voor kunst*

De heer Fernhout stelt terecht dat de kunstwereld moet kunnen uitleggen waarom kunst gesubsidieerd dient te worden, zeker als dit voor een grote groep mensen vaak volkomen onverklaarbaar is. Waarom iets ondersteunen wat in de ogen van velen nauwelijks noodzaak heeft? Hij stelt ook terecht dat de kunstwereld dit onvoldoende doet en dat politici daar de wezenlijke, inhoudelijke, argumenten niet voor hebben.

Hierbij een aantal opmerkingen naar aanleiding van dit artikel:

Kunst is in essentie een immaterieel, nutteloos product waar toch behoefte aan is. Veel kunst (en ik heb het nu met name over de zg. hoge vormen, van dichtkunst, componeren tot beeldende kunst) valt derhalve ook niet te scharen onder normale marktcriteria, omdat de tastbare waarde ervan veelal niet te kwantificeren valt. In een notendop is dit ook de reden waarom bepaalde vormen van kunst al sinds mensenheugenis ondersteuning nodig hebben: ze ontstaan vaak niet vanuit een direct ‘nut’ en draaien niet om ‘het product’ of om de verkoopbaarheid ervan. Echte kunst gaat over hele andere zaken en beantwoordt in al haar nutteloosheid aan andere, reële bestaande, behoeftes.

Het ondersteunen van kunst gebeurt niet op commando van de kunstenaars zelf maar is het resultaat van een reële vraag vanuit de samenleving, een vraag dat berust op de menselijke noodzaak voor immateriële zingeving en voor een spiegel op een werkelijkheid dat door de alledaagse realiteit vaak niet beantwoord wordt. Deze behoefte berust niet exclusief bij een specifieke laag van de bevolking, maar komt voort uit alle geledingen van de maatschappij: van allen die op zoek zijn naar waarde. Het verlenen van waarde en het bieden van zingeving is dan ook in een notendop de essentie van kunst; het zoeken ernaar de reden waarom mensen het moeten maken.

Dat deze behoefte aan waarde of zingeving via het medium kunst (het kan natuurlijk ook op andere manieren) voor bepaalde mensen niet bestaat, of door sommigen of een complete sector (ik denk hierbij met name aan de beeldende kunst markt) volkomen verkracht wordt is niets nieuws. Dit neemt echter niet weg dat de behoefte aan kunstvormen die zich niet scharen achter onmiddellijke bevrediging, herkenning of vermaak net zo lang zullen blijven bestaan als de wens van de mensheid om zich te verdiepen. Uitspattingen, tijdsverschijnselen of politieke spelletjes dienen dit zicht niet te ontnemen. Kunst is het natuurlijke resultaat elke zichzelf respecterende samenleving en is, net als religie, een menselijke noodzaak. Voor een samenleving als geheel is kunst daarom ook niet minder dan een barometer van haar geestelijke gezondheid en diepgang. Dat er onvermijdelijk elitaire elementen verbonden zijn aan het kunnen appreciëren ervan valt niet te ontkennen en dienen ook niet ontkend te worden: voor zaken van waarde dient nu eenmaal moeite ondernomen te worden, die dienen zich niet zo maar aan. En zo hoort dat ook.

De immateriële waarde van kunst is uiteindelijk echter onbetaalbaar. De zeer minieme investering die de Nederlandse overheid maakt moet de samenleving juist koesteren. Er komt uiteindelijk veel meer voor terug dan eruit gaat, ook al is dat niet voor iedereen onmiddellijk zichtbaar.

Peter Adriaansz, componist

Muziek als Objectieve Waarheid – 6

Re: *Kunst- en Cultuurpolitiek* ('Uit je streven naar objectieve waarheid spreekt een groot idealisme. Ik kan me voorstellen dat het dagelijks leven (de maatschappij, de politiek, het cultuurbeleid, het beleid bij fondsen) vaak een blok aan je been is: tussen droom en daad staan wetten in de weg en praktische bezwaren, dat idee. (In hoeverre) kun je je als kunstenaar onttrekken aan die alledaagse werkelijkheid?')

Hm, dit onderwerp zal ik met de nodige omzichtigheid moeten zien te benaderen vrees ik...

Tussen idealisme en pragmatiek heerst inderdaad een gapende kloof en die is vaak uiterst moeilijk te overbruggen. Als kunstenaar kun je het je echter nauwelijks veroorloven, vind ik, geen rol te spelen in de maatschappij. Alles wat je doet is erop gericht om niet alleen tegemoet te komen aan je eigen noden maar ook aan datgene waarvan je vindt dat de maatschappij, of de cultuur in het algemeen in feite behoefte heeft.

Dit is een uitermate arrogante neiging die moeilijk uit te leggen valt, maar helaas nog moeilijker te weerstaan: het feit dat je denkt dat je iets kunt zien en verplicht bent daar een rol in te spelen, om het te bevorderen.

Ik zeg daarom ook niet voor niets dat wat ik doe in feite onderworpen is aan een missie. Ik componeer in eerste instantie nauwelijks, lijkt het nog, om mijn eigen behoeftes te bevredigen, maar eerder omdat het wat mij betreft op deze manier *moet*, wil ik uiteindelijk op het soort cultuur uitkomen waar ik me ook echt mee kan identificeren.

Zowel als componist als in de verschillende andere functies die ik uitoefen (als programmeur, of in de cultuurpolitiek, of andere instanties) heb ik altijd getracht hieraan inhoud te geven: het bevorderen van een specifieke cultuur.

Het is natuurlijk een feit dat dit nog wel eens kan botsen met bestaande of prevalerende cultuuropvattingen; een neteliger kwestie dan de relatie tussen Kunstenaar en Cultuurpolitiek is soms nauwelijks voorstelbaar.

'What has happened is – now you all have to turn your brains around – the greatest work of art there has ever been. That minds could achieve something in one act, which we in music cannot even dream of, that people rehearse like crazy for ten years, totally fanatically for one concert, and then die. This is the greatest possible work of art in the entire cosmos. Imagine what happened there. There are people who are so concentrated on one performance, and then 5000 people are chased into the Afterlife, in one moment. This I could not do. Compared to this, we are nothing as composers... Imagine this, that I could create a work of art now and you all were not only surprised, but you would fall down immediately, you would be dead and you would be reborn, because it is simply too insane. Some artists also try to cross the boundaries of what could ever be possible or imagined, to wake us up, to open another world for us.'

Karlheinz Stockhausen, Hamburg, September 2001

Zeker als het op inhoudszaken aankomt en al helemaal als je je realiseert wat voor een enorme impact cultuurpolitiek op de wezenlijke inhoud en vrijheid van het product zelf heeft (de feitelijke muziek dus).

Uiteindelijk zijn het niet zozeer de praktische bezwaren die dingen lastig kunnen maken, maar de ideologische bezwaren.

Maar... zo hóórt dat in een gezonde, levende, cultuur.

Een 'gezonde cultuur', als ik de expressie mag gebruiken, gedijt namelijk hoofdzakelijk bij twee dingen: diversiteit en rivaliteit (van ideeën wel te verstaan, niet van 'stijlen' of van zoiets hols als 'pluriformiteit' – en zo weinig mogelijk centralisatie trouwens, een uiterst heikel punt op dit moment in Nederland).

Op het moment dat één van deze twee factoren ingedamd dreigt te worden moet je je ernstige zorgen gaan maken.

Voor degenen die aan deze stelling twijfelen raad ik nauwkeurige lezing van het uit 1938 daterende artikel *Why they hate the Jews*, van Albert Einstein aan. Hoewel die titel je natuurlijk koud op je dak komt vallen – en het bijna pervers klinkt om het als analogie aan te halen – ben ik zelden een duidelijker beschrijving van de voorwaarden voor een leefbare cultuur tegengekomen. Maar in de extremen openbaren zich tenslotte vaak de waarheden...

Wat dat betreft zitten we toch een beetje in een 'crisisperiode' momenteel wat de kunsten betreft (als je er Peter Schat in de jaren tachtig echter op naleest krijg je eerder de stellige indruk dat die 'crisis' eigenlijk gewoon permanent is, maar desalniettemin). Gelukkig staan er in dergelijke tijden soms juist verlichte voorbeelden op die ons eraan helpen herinneren waar het werkelijk om gaat. Zoals onze eigen Rob Riemen bijvoorbeeld, van het Nexus Instituut in Tilburg, die in zijn prachtige boekje *Adel van de Geest*, duidelijk maakt hoe gevaarlijk een relativeringscultuur kan zijn.

Ontsnappen kun je er echter niet aan, tenzij je je volledig terugtrekt. Hoewel die tendens bij mij steeds sterker wordt, heb ik dat punt geloof ik nog niet bereikt. Muzikaal misschien wel. Maar maatschappelijk nog niet.

Mocht men uiteindelijk werkelijk het beste met de waarachtigheid van de Kunst voorhebben, dan hierbij ten slotte mijn *top vijf aan over-evidente tips voor een gezonde cultuur*:

- 1) minder managers, meer verantwoordelijkheid bij de kunstenaars zelf
- 2) minder, véél minder, centralisatie
- 3) meer kunstopleiding op de basisscholen
- 4) veel meer aandacht voor serieuze cultuurbeschouwing
- 5) geen politiek of marketing bedrijven op die plekken waar diepte en kwaliteit van de muziek zelf dienen te prevaleren

Het zijn natuurlijk antieke waarheden. Maar ik heb geleerd: sommige dingen moet je blijven herhalen!

VERSLAG VERGADERING STIPBOEKEN/BOEKEN CONPOSITIE/CONCEPT THEORIE
1062/DB/ndj.
ds. maandag 9 december 1985.

1. Opening

2. Data mei-concerten 1986:

dinsdag 6 mei
maandag 12 mei
woensdag 21 mei
dinsdag 27 mei

Concert op maandag 3 maart 1986 (12.30-13.30 uur):

Ideën:

Joost van Balkom
Gonzales-Arroyo

stuk voor violoncelo (5')
electr. stuk "l'Ange Douche" (18')
of tweede electr. stuk (10')
stuk voor 14 strijkers en pf. 4-m (7')
eventueel voor mei-concert
stuk voor 2 pf. en cello (11')
pianostuk (6')
computerstuk (2')

Ronald Philippl

Piet Jan van Rossum
Arthur Sauer
Huba de Graaf

3. Ideën voor mei-concerten 1986

Compleet Jeff Hasty-concert met "The Gift", "Fraktis", "Elegie",
"Convection", "Sweet", "Passanaglia".

John Zuillders

Monologe B.A. Zimmermann voor 2 pf.,
werken Elliott Carter
stuk voor carillon en videotape (8')
stuk voor fluit en piano (11')
electr. stuk (11')
stuk voor 2 gitaren (14')
en/of stuk voor sax. (17')
pianostukken (3x) van Karel Goeyvaerts
stuk voor div. instrumenten en 2
computers
drie stukken voor 2 pl. (10')
electr. stuk (10')
stuk voor 2 gitaren (30')
"Vortex" voor koper-ensemble
Concert voor piano en blaas-oktet
Fluon (8')
Stuk voor bas-klarinet en pf (8')

Joost van Balkom
Peter Adriaansz
Piet Jan van Rossum
Barbara Woof

Heed Eckhardt
Huba de Graaf

Jan Boerman
Gonzales-Arroyo
H. Lacheygarn
J. Pickard
Colin Mac Fee
G. Pitkin
G. Pitkin

4. Komt Harry Brent in sept. 1986 afgetand.
Eventueel zelf collectief stuk maken.

5. In mei-concerten ook plaats inruimen voor 20e-eeuwse werken, gespeeld door
IC-studenten. Uitwisseling met andere conservatoria overwegen.
Uitvoering(en) in kerkgebouw (bijv. St. Jacobskerk Den Haag).
Gillis van Bergsjik komt nog met ideeën over mei-concerten.

6. Volgende vergadering: maandag 3 maart 1986, 13.30-14.45 uur (Studie III)

nick Raaijmakers
's-Gravenhage, maandag 16 december 1985.

'Nee, niet *dat* godverdomme, maar *dit*!'

Anthony Fiumara in gesprek met Peter Adriaansz en
Piet-Jan van Rossum

AF Wanneer zijn jullie begonnen met componeren?

PA Ik componeer sinds mijn achtste.

PJ Je werd gedwongen zeker...

PA Nee, totaal niet.

PJ Die indruk heb ik bij jou altijd gehad. Ik heb dat nooit hardop
gezegd, maar...

PA Ik heb het allemaal zelf gekozen. En als het mij ontnomen werd,
dan werd ik ongelukkig. Het was wel spartaans. De gesel ging er
bij wijze van spreken over als ik geen discipline toonde. Op gezet
te tijden studeren - elke dag les bijvoorbeeld. Dat was in de tijd
dat ik bij mijn vader studeerde. Hij heeft me echt gedrild. Als ik
dan een stripboek zat te lezen in plaats van te studeren, dan had
hij dat meteen door. Maar uiteindelijk heb ik daar natuurlijk veel
profijt van gehad.

PJ Wat las je dan voor stripboeken?

PA O, dat weet ik niet meer.

PJ Dat zou ik wel interessant hebben gevonden.

PA Mijn ouders gaven allebei les aan het conservatorium. Mijn vader
gaf muziekgeschiedenis en -theorie, mijn moeder zang en theorie.
Er kwamen regelmatig studenten langs en die speelden dan
mijn composities door.

PJ Mijn jeugd is omgekeerd evenredig aan die van jou. De enige gelijkenis
is dat we allebei begeesterd waren. Maar ik werd echt op
geen enkele manier aangestuurd. Behalve dan dat ik een vader
had die wilde dat ik ster-organist werd. Mijn vader was een
begaafd man die veel had kunnen bereiken. Hij werd echter in het
Westland geboren in een zwaar gereformeerd gezin. Kunstenaars
waren daar gewoon tuig - het was uitgesloten dat hij naar het
conservatorium zou gaan. Hij moest het vak van zijn vader voortzetten:
groenten en fruit importeren. Hij had zichzelf een beetje
orgel leren spelen en werd organist bij de Gereformeerde Bond...

AF Lange noten zingen...

PJ Ja. Psalmen in hele noten. Dat was de muziek die ik hoorde toen
ik jong was. Ik ben een nakomertje. Mijn broers en mijn zus

waren geen van drieën te interesseren voor muziek en ik dus wel. Daar was mijn vader heel blij mee. Die dacht 'nu gaat het gebeuren, dit wordt een organist. Ik ga op hem projecteren wat mij niet is gelukt.' Ik ging al vrij snel een rare kant op. Dat vond hij wel wat minder.

- AF Je vertelde zelfs dat hij bij uitvoeringen van je muziek met zijn vingers in zijn oren zat.
- PJ Mijn eerste grote tapestuk in de Kees van Baarenzaal. Dat was best een heftig stuk... Hij begreep echt niet wat ik aan het doen was, dus hij zat zo in de zaal [krimpt in elkaar en houdt zijn handen tegen zijn oren].
- AF Wat zei hij daar dan achteraf over?
- PJ Niks. Er werd thuis heel weinig gesproken. Het ging altijd goed, 'we zijn gezonde Hollandse jongens', zei mijn vader altijd. Hard werken, kop vooruit. Omdat hij heel weinig muzikale bagage had bezaten we thuis bijna geen klassieke grammofoonplaten. Het fijne daarvan was dat ik de muziek zelf kon ontdekken. Ze lieten me daarin echt mijn gang gaan. In die tijd was Radio 4 nog een zender waar je wat aan had. Ik zette de radio aan en hoorde de gekste dingen. Ik viel van de ene verbazing in de andere. Ik kocht grammofoonplaten en ontdekte zo wat ik mooi vond. Het was een geweldige expeditie.
- PA Dat verhaal lees je ook bij Ton de Leeuw. Die haalde op zijn radio muziek binnen uit alle uithoeken van de wereld. Tegenwoordig is dat gewoon internet.
- AF Piet-Jan, ben jij op het conservatorium begonnen als organist, omdat je vader dat pushte?
- PJ Nee, ik had als kind wel leren orgelspelen en ik was redelijk goed. Maar ik had een hekel aan het studeren van andermans werk. Dus ik begon al snel met improviseren en met het schrijven van mijn eigen noten – die speelde ik dan. Ik heb voor mijn toelatingsexamen compositie een orgelstuk ingeleverd. Peter ook, waarschijnlijk.
- PA Ik heb geen idee.
- AF Weten jullie nog wat voor soort muziek je toen schreef?
- PA Dat weet ik echt niet meer.
- PJ Ik wel: *Paradiso terrestre* voor fluit en piano. Op een dag werd Peters tas gestolen met daarin zijn manuscript. Toen schreef hij

uit het hoofd nogmaals het stuk op. Het werd gespeeld door een Spanjaard met heel lelijke tanden.

- AF Was de kiem van wat je nu doet toen al aanwezig?
- PA Met hink-stap-sprong kun je vanaf 1993 een aantal stukken aanwijzen, waarvan je kunt zeggen dat 'het' er opeens is. Maar dat 'het' is pas echt aanwezig in de laatste zes, zeven jaar.
- AF Welke stukken zijn dat?
- PA Ik denk in *Chant Négatif*, een heel oud werk. En ook in het *Triple Concerto*. En daarna neemt het exponentieel toe. Maar op mijn achttiende was ik gewoon een heel impulsieve jongen.
- AF Wie waren je helden toen?
- PJ Frank Zappa was een held voor Peter.
- PA [Verbaasd] Zappa? Ik zat wel heel erg in de popmuziek. Als gevolg van die strenge opvoeding werd ik erg rebels. Dat ben ik wel gebleven. Vanaf mijn veertiende hield ik me ook bezig met popmuziek. Mijn helden waren alles tussen Messiaen, Ives en de Scorpions.
- AF Nog steeds?
- PA Niet echt. Ik koop wel popmuziek, als ik het een beetje interessant vind. Maar ik luister geen Motörhead meer. Ik ben iemand die heel radicaal afscheid kan nemen, zowel van mensen als van muziek. Met orgel ben ik ook van de ene op de andere dag gestopt. Ik heb daar nooit spijt van gehad. Ik ben totaal niet sentimenteel.
- PJ Jij bent best sentimenteel. Peter en ik deden tegelijk toelatingsexamen en we zijn jaren samen opgetrokken, dus ik ken hem wel een beetje – en hij mij.
- AF Piet-Jan, wat schreef jij voor muziek toen je werd toegelaten aan het conservatorium?
- PJ Een vreemd amalgaam van van alles. Mijn helden waren Stravinsky, Ives. Ik ontdekte de Beatles, die vond ik heel interessant. En toen ik op het conservatorium kwam, ontdekte ik Stockhausen. Dat was meteen een controverse tussen Peter en mij, want jij hield helemaal niet van Stockhausen. Ik dook vrijwel meteen de elektronische studio in. Dat was echt een ontdekking: al die bandrecorders. Ik zat daar dag en nacht. Samen met Justin Billinger en Ronald Philippi hield ik het bord in de gaten: is-ie vrij? Dan zaten we daar hele dagen te werken, tot sluitingstijd van het conservatorium. Ik ging daar helemaal in op. Jij ging een totaal andere

kant op. Jij vond mij die rare jongen van de tapemuziek. En ik vond jou dan als reactie waarschijnlijk die ouderwetse jongen van de instrumentale muziek.

- PA Dat hebben we ingehaald, hahaha. Ik kon dat er niet bij doen, ik mocht maar twee hoofdvakken doen: compositie en orgel. Na vier jaar ben ik met het conservatorium gestopt. Ik was op mijn achttiende begonnen, had inmiddels vijf leraren gehad en was op een gegeven moment de weg kwijt. Dat was de meest tragische beslissing uit mijn jonge leven. Ik heb toen een jaar lang stilgezeten en ben vervolgens in Rotterdam gaan studeren. Ik vond het in mijn Haagse jaren danig ontwrichtend om van Jan van Vlijmen naar Brian Ferneyhough naar Diderik Wagenaar naar Frederic Rzewski naar Louis Andriessen te gaan. Daarna had ik natuurlijk geen flauw idee meer wat ik wou. Dat ik zo van leraar naar leraar ging, lag aan de omstandigheden: Van Vlijmen ging na een jaar weg, net als Ferneyhough – en van Ferneyhough naar Andriessen is een ontzettend grote stap.

AF **Waarom Rotterdam?**

- PJ Ik moet je nog wel vertellen dat we samen naar Rotterdam zijn overgestapt. In die tijd waren we heel erg bevriend. We zaten toen allebei in een crisis. Ik had het gehad met Den Haag. Ik had les van Louis Andriessen en van Jan Boerman. Zij begonnen te mopperen om dat ik zo aan het twijfelen raakte – en opeens was ik het helemaal zat. Wat is er nou normaler op een school dan dat je aan het zoeken bent? Ik zal nooit vergeten dat ik naar Frans de Ruiter (de directeur) stapte en zei 'ik ga weg'. Hij werd woedend. Hij wilde me echt dwingen om te blijven. En zo kwamen we uiteindelijk bij Klaas de Vries terecht. Klaas was een bijzondere leraar. Hij was heel bemoedigend. Hij kon me het gevoel geven dat ik op de goede weg zat, maar misschien nog iets meer naar links.
- PA Heel bemoedigend, ja. Ondanks het feit dat ik de ideologie niet deel, moet ik zeggen dat Peter-Jan Wagemans en Klaas de Vries samen heel erg goed waren. Die twee jaar waren totaal opbouwend. Als ik terugkijk denk ik wel dat het een beetje een bepaald de richting op werd geduwd. Maar voor mij was het belangrijk om contact met de traditie te maken.

AF **Zijn er stukken uit die periode die je nu nog de moeite waard vindt?**

- PA Nou... In het laatste deel van *Lines, Dots and Crosses* uit 1993, voor viool en piano, kan ik me zelfs nu nog in beperkte mate vinden.
- PJ Het slot van *Lines, Dots and Crosses* is beeldschoon. Ik kan het me nog herinneren. Dat je er zo rigoureuze afstand van neemt, vind ik vreemd van je.
- PA Zoals ik al eerder zei: ik ben niet zo sentimenteel. Ik ga al die stukken langs en zet er vervolgens een A, B of C voor.
- PJ Het heeft niks met sentimenteel te maken: je bent een mens...
- PA [Schudt nee]
- PJ Ben jij geen mens?
- PA [Lachend] Ik krijg wel heel veel verwijten dat ik steeds onmenselijker wordt.
- PJ Ja, maar je maakt een ontwikkeling door...
- PA [Schudt nee]
- AF **Volgens mij vind je het leuk om dat imago een beetje te cultiveren.**
- PA Je komt weinig humanistische of achteromkijkende elementen tegen in mijn werk. Je treft er misschien wel poëtische elementen aan. Ik heb het gevoel dat ik een soort waarheid maak, of een soort bevrijding. Maar je komt nooit menselijke 'troost' tegen. Snap je wat ik bedoel? Je hebt muziek die zich richt op het mens-zijn: een gevoelswisseling. Dat heb ik dus niet.
- AF **Gaat je muziek niet toch over dat mens-zijn? Je verhoudt je in jouw muziek altijd als mens tot een natuurverschijnsel.**
- PA Maar ik verdwijn daar voor mijn gevoel totaal in. Ik denk dat je wel kunt zeggen: dat is Adriaansz.
- PJ Maar wat maakt dan dat jouw muziek van jou is? Het is uiteindelijk de factor Adriaansz in je werk die het de moeite waard maakt. Je muzikaliteit – dat is een persoonsgebonden ding, en dus menselijk – en je vermogen tot construeren.
- PA Gelukkig kan ik daarop vertrouwen. Het is bijna iets mechanisch. Als ik besluit om *dit* te doen, dan moet ik dat volbrengen. Aan het einde van de rit is het toch zichzelf geworden – en niet iets anders. Dat zal wel 'muzikaliteit' zijn.
- AF **Als ik zou zeggen dat je eigenlijk een romanticus bent, schrik je daar dan van?**
- PA Ik wel ja. Ik begrijp het wel, als je bedoelt dat romantici idealisten zijn. Ik vind het complex, zo'n definitie. Een aantal zaken zijn goed aan de Romantiek, zoals de autonomie van de muziek: één

persoon heeft patent op een soort waarheid. Ik geloof in de autonomie van de muziek, maar zonder dat de kunstenaar in het plaatje staat. Maar idealisme – dat muziek een portaal kan zijn voor waarheid en schoonheid – dat is mij niet vreemd. Maar ik weet niet hoe romantisch dat is. Bij die term denk ik toch meer aan een lijdend *subject*.

AF Voor mij is Peter in zijn werk op zoek naar het sublieme, het *Erhabene*, en is hij daarin romanticus. En Piet-Jan is een romanticus in de wereld die hij zorgvuldig om zich heen kweekt: hij rolt al zijn noten bij wijze van spreken eigenhandig door een laagje gruis.

PJ Misschien wel, maar ik trek mezelf daarna wel terug uit mijn werk. Ik heb een hekel aan een kunstenaar die te aanwezig is in zijn eigen werk.

AF Is dat zo? Je woont in een eenzaam dijkhuisje, je schrijft toelichtingen als gedichten, haiku's in de sfeer van je stukken.

PA Het is heel persoonlijk.

AF Maar niet romantisch?

PJ Petra van der Schoot [beeldend kunstenaar, theatermaker] zei daar ooit iets goeds over: je kunt niet scherp zien met een traan in je oog. Dat heb ik altijd onthouden. Het is allemaal waar wat je zegt. Maar tegelijkertijd wil ik er met een afstand naar kunnen kijken. Maar het zijn ook van die hokjes: ik weet niet of ik een romanticus of een classicist ben.

AF Maar toch wil je een classicist zijn.

PJ Je komt er na jaren achter dat je bezig bent met dat gevecht. Het is niet latent in me aanwezig, het zo streng bezig zijn met de vorm. Dat heb ik mezelf echt moeten leren. Ik zie de muziek die ik maak, anders dan Peter, als het product van een mens. Met in het begin ook alle falen van dien. Er zitten werken bij die gelukt zijn, of half gelukt. Dat hoort erbij, dat is menselijkheid. Als je mijn oeuvre bekijkt heb ik niet heel grote stijlsprongen gemaakt. Het is eerder een constante lijn.

PA Het is een interessante vraag waarom er bij de een wel grote sprongen plaatsvinden en bij de ander niet...

PJ Ik ben echt een *selfmade man*. Ik heb tot mijn achttiende zelf moeten en kunnen bepalen wat ik wilde.

PA Maar heb je op geen enkel moment getwijfeld aan je eigen traditie?

PJ Aan mijn eigen traditie?

PA Aan alles waar je in wortelt. Waarom is dat nooit in je hoofd opgekomen?

PJ Waar moet je dan aan twijfelen? Het is wat het is. Ik heb mijn eigen pad dat ik bewandel. En ik pak alles mee wat ik tegenkom. Dat bepaalt de route die ik neem. Maar ik ga niet terug en ik begin ook niet opnieuw. Het groeit een kant op, als een boom.

PA Verbazingwekkend. Ik ben altijd op zoek geweest naar iets en ik heb dat nooit kunnen vinden binnen mijn 'eigen' traditie. Ik heb er lang over gedaan om er achter te komen waarom ik zo'n onvrede had met de cultuur waarvan ik deel uitmaak...

PJ De angel bij jou, als ik dat zo mag zeggen, is dat je teveel bagage hebt meegekrepen. Bach is voor mij bijvoorbeeld een persoonlijk ontdekt stuk schoonheid, terwijl er voor jou allerlei ongewenstheden aan kleven.

PA Je hebt helemaal gelijk, daar zaten waardeoordelen aan vast...

AF Dus Piet-Jan heeft zijn rugzak langzaamaan kunnen vullen, terwijl Peter begonnen is met een gevulde rugzak en alle ballast heeft moeten weggooien.

PJ Je had veel meer kennis toen je op het conservatorium begon dan ik.

PA Maar het was een beetje 'dode' ballast. En mijn opdracht was om daarvan los te komen. Gelukkig maar.

PJ Maar je ziet het ook bij iemand als Louis Andriessen. Die heeft echt een hele tijd gezocht. Hij heeft zelfs een jaar lang niet gecomponeerd. En pas eind jaren zeventig kwam hij op het pad terecht dat hij moest begaan.

PA En dat was een politiek pad, zie je. En dat snap ik wel. Niet een cultureel pad maar een ideeënpad. Ik ben opgegroeid met waardeoordelen – ik heb nog steeds nergens een grotere hekel aan dan aan waardeoordelen. Omdat we allemaal weten dat die uitspraken zo oppervlakkig zijn als de pest. Als waardeoordelen allemaal afgeschaft zouden worden, en als alle dingen op hun eigen merites naast elkaar zouden kunnen staan, dan ziet de wereld er beter uit. Hoe kun je bijvoorbeeld de expertise van een Japanse Zen-schilder – duizenden uren voorbereiding op de perfecte streep en hem dan opeens met één haal neerzetten – hoe kun je dat op dezelfde waarde schatten als een Vermeer? Naar Vermeer kijken we en dan denken we 'wat knap', maar bij die Zen-

kunstenaar denken we 'is dit wel knap'? Als componist ben ik ondergeschikt aan een missie; die is pas geslaagd als die twee dingen naast elkaar kunnen bestaan.

AF Hoe uit zich dat in je muziek?

PA Door één richting te prolongeren. Ik lever een bijdrage aan een bepaalde manier van denken.

AF Je zou ook juist kunnen beslissen om al die muzieken naast elkaar te zetten in je eigen muziek.

PA Ja, maar ik ben geen multiculti. De essentie van deze denkwijze heeft veel meer met natuur te maken dan met het beoordelen op basis van je culturele bagage. Bij sommige componisten heeft muziek 'waarde' omdat ze bijvoorbeeld Alban Berg nacomponeren.

AF Bij jou zou je dat van Alvin Lucier, La Monte Young of James Tenney kunnen zeggen.

PA Maar dat is een stuk ongrijpbaarder.

AF Voor mij niet.

PA Het is niet dezelfde soort traditie. De ene is voor mij een traditie van verslaving, de andere van bevrijding...

AF Daar ga je met je waardeoordelen.

PA Ja, ik zit er vol mee: hahaha!

PJ Het is grappig dat je die Japanse kalligrafie meer bewondert dan Vermeer. Je maakt het jezelf ongeloflijk moeilijk. Voordat je ook maar een kwart begrijpt van wat er in die Japanse traditie zit, ben je 92. Je komt niet uit die cultuur. Vermeer is jouw cultuur...

PA Nee, dat is niet mijn cultuur.

PJ Je *wilt* het niet.

PA Ik zal het je uitleggen. Ik kom niet uit Nederland. Ik heb de eerste acht jaar van mijn leven op verschillende locaties in de wereld geleefd. Dat heeft voor altijd mijn binding met één bepaalde locatie verpest. Ik voel geen natuurlijke affiniteit met Vermeer. De eerste muziek die ik hoorde was Indiase muziek, daar heb ik affiniteit mee. En daarna de oude muziek die mijn vader op zijn klavecimbel speelde. Ik kan me voorstellen dat als je als Nederlander naar Vermeer kijkt, dat er dan iets 'gebeurt'.

AF Maar dat geldt ook voor Amerikanen en Japanners.

PA Gek is dat...

PJ Maar andersom is het zo dat voordat zij daar maar een kwart van begrijpen ze 92 zijn.

AF Is het niet een beetje cultureel toerisme?

PA Misschien. Maar het idee kan heel aantrekkelijk zijn. Als kunstenaar vind je gewoon iets waar je je op een of andere manier mee identificeert. Je herkent daar dingen in waar je wat mee hebt. Dat zijn soms alleen concepten. Het gaat soms om dwaze dingen: waarom zijn de snaren van de Japanse en Koreaanse citers bijvoorbeeld slapper gespannen dan die van Europese instrumenten. Dat zijn van die vragen die alles verklaren. Ik moet die kant wel op denken, omdat het bij mij om geluid gaat.

AF Hoop je op een muziek die niet begrepen hoeft te worden uit zijn referenties aan een traditie?

PA Wat ik echt wil, is dat muziek een kunstvorm wordt. Muziek zoals we die hier horen, is voor het overgrote deel geen vrije kunst. Dat baart me zorgen.

PJ Dat vind ik een raar verhaal.

PA We zijn hier veel te veel met kunstnijverheid bezig.

AF Maar wat is er dan nog kunst? Alles refereert toch aan iets anders?

PJ Misschien interesseert me dat allemaal niet zo erg, of het kunst is. Ik wil communiceren met mensen. Ik wil steeds iets nieuws maken, naar beste kunnen en het zo diep mogelijk uit mezelf vandaan peuteren. Alles wat ik weet en kan komt daarbij om de hoek kijken.

PA Voel je dan geen verantwoordelijkheid?

PJ Dat zeg ik toch? Mijn verantwoordelijkheid is om me heen en naar binnen te kijken. Kunst is überhaupt een besmet woord aan het worden. Ik schaam me een beetje te zeggen dat ik kunstenaar ben. Ik zeg tegenwoordig maar 'ik schrijf muziek'.

PA Ik zou er gewoon voor uitkomen als ik jou was. Daarmee geef je aan dat je op iets autonooms mikt. Het is alsof je je geneert.

PJ Nee nee nee, ik geneer me voor het woord.

AF Waarom is het woord zo beladen?

PJ Dat heeft met politiek te maken. En met het feit dat we in een cultuur leven waarin een kunstenaar steeds meer wordt geassocieerd met een profiteur: iemand die een zak met geld krijgt, in een hangmat gaat liggen, af en toe in zijn neus pulkt en dat op papier zet. En dan is het nog lelijk ook: 'klootzakken'. Daarom ga ik die term kunstenaar uit de weg, dan hoef ik dat in ieder geval alle-

maal niet uit te leggen. En bovendien zegt de term me steeds minder. Ik zie al die mensen om me heen: die mensen wil ik gewoon bereiken met mijn muziek.

PA Dat zal niet lukken...

PJ Dat zal dan misschien niet lukken, maar dat is wat ik graag wil. Dat is waar voor mij muziek maken over gaat. Ik ben niet goed in praten, ik ben vrij gesloten, maar ik kan wel muziek maken. Dat is mijn primaire taal. Zo kan ik me uiten.

AF **Hoe doe je dat dan? Je wilde dat je vader je muziek mooi vond en alle andere luisteraars. Hou je daar rekening mee bij het componeren?**

PJ Nee, dat niet. Ik heb er vertrouwen in dat als iemand zich er voor openstelt, hij mijn muziek zal begrijpen. Bij het eerste openbare concert van het nieuwe Muziekgebouw aan 't IJ – toen jan-en-alleman in die zaal zat en de entree gratis was en iedereen kon komen kijken wat er met zijn belastingcenten was gebeurd – zat ik met het zweet in mijn handen. Ik had een stuk van een halfluur gemaakt voor het Ives Ensemble, *Annette dans l'atelier*. Hoge flageoletten, heel zacht, achterin zitten een paar violisten ruis te produceren. Dus ik dacht: ojee, een zaal vol met leken, die gaan schuifelen op hun stoel. Maar niks van dat alles. Ze waren doodstil en achteraf werd er goed geapplaudisseerd. Ik zal niet zeggen dat ze het begrepen hebben, maar ze moeten gevoeld hebben dat er iets wezenlijks gebeurde. Dat was een bijzondere ervaring voor me.

AF **Kunnen we nog even terugkomen op dat refereren van Peter?**

PA Nou, je kunt een akkoord verzinnen dat heel duidelijk refereert aan iets anders en daar ook wat over zegt. Onze cultuur van de laatste twintig jaar wordt bepaald door die attitude.

PJ Elk akkoord dat je opschrijft, refereert aan iets anders. Op het moment dat jij sinustonen gebruikt, refereert dat ook aan van alles. En op het ogenblik dat je op een podium een fluitist en een cellist neerzet, verwijst dat ook, naar Brahms bijvoorbeeld.

PA Toch denk ik dat noten meer besmet zijn dan geluid.

PJ Tja, besmet... ik vind geen van beide besmet.

PA Misschien moet je zo'n houding wel hebben, maar die heb ik niet.

PJ De twaalf tonen van het octaaf zijn heel beperkt, dat ben ik met je eens...

PA Dat vind ik dan ook fout. Ik denk dat die twaalf tonen in het octaaf puur arbitrair zijn. Ze zijn niet eens goed gestemd en er komt niet eens een goede klank uit. Ik heb dat altijd een foute stap gevonden, daarom accepteer ik dat hele systeem niet. Als het aan de wortel fout is, dan maar niet: dat had men beter moeten doen. Het is als een slecht bewezen wetenschappelijke formule die daarna in elkaar dondert. Ik heb er geen vertrouwen in als er een slechte stap is gemaakt aan het begin van een proces.

PJ Ik denk dat het is zoals het is. Je kunt ook wel zeggen dat je niet tevreden bent met het feit dat je gehoor stopt bij 12.000 kHz. Ik had graag dat deel tussen 14.000 en 23.000 kHz gehoord.

PA Ja, maar dat zijn *persoonlijke* wensen.

PJ Als ik elektronische muziek maak, zit ik voortdurend tonen anders te tempereren. Ik luister gewoon en denk dan 'dit vind ik goed'. Al mijn muziek is trouwens 'vals', fout getempereerd. Dat is de vrijheid van mijn oren.

PA Die vrijheid heb ik echt niet. Daarom is het componeren vaak nogal een kwelling: het moet kloppen. En godzijdank neemt de muzikaliteit het over, als ik jou moet geloven. Maar als het niet klopt, dan klappt het voor mij in elkaar. Of ik het nou mooi vind of niet. Ik gooi heel veel weg wat ik mooi vind.

AF **Maar je hebt nooit het gevoel dat je jezelf nog meer moet terugtrekken uit je werk, door bijvoorbeeld een microfoon op de Noordpool te zetten en daar de wind op te nemen.**

PA Nee, daar ben ik toch teveel componist voor. Ik heb nog altijd een kinderlijke fascinatie voor vormgeving. Ik haal er veel voldoening uit als dingen van binnen en buiten kloppen. Maar ik vind dat streven wel kinderachtig. Hahaha.

PJ En toch schrijf je ondanks alle barrières al vanaf het begin ontzettend goede muziek. En dat zou je niet lukken als er niet ergens een balans zou zijn tussen ratio en zinnelijkheid. Dat heeft toch te maken met wat ik eerder zei: Peter is best een emotionele jongen. Ik weet nog dat ik een paar jaar geleden iets complimenteaus tegen je zei. En dat je toen antwoordde: 'Piet-Jan, wil je dat niet zeggen, want hier word ik emotioneel van.'

PA Hahaha! Daar kan ik me wel iets bij voorstellen, ja. Ik mag dan misschien niet sentimenteel zijn, maar ik ben wel degelijk emotioneel! Heb jij dat niet, dat je eigenlijk een gevoel van gêne hebt?

Ik maak iets, ik weet dat bepaalde aspecten van mijn denken meer gevormd zijn dan bij anderen. Dat geeft mij het 'recht' iets te zeggen, maar ik geneer me soms wel voor die functie.

- PJ Ja die gêne ken ik heel goed, zeker omdat het heel persoonlijk is wat ik componeer. Daar heb ik enorme last van op het moment van de première, maar niet als ik het maak. Dat heeft denk ik te maken met het feit dat ik vrij geïsoleerd leef. Ik zit in mijn huis je in Fijnaart met mijn katten en alles heeft zijn eigen logica: ik doe nu gewoon dit en ik doe het gewoon. Anthony heeft me wel eens gevraagd waarom ik aan het eind van *Attendre longtemps, je suis sans identité...* ineens zelf sprekend te horen ben op de band. Toen ik het werk maakte, dacht ik: ik doe het! Maar bij de première zit ik met het zweet in mijn handen. Maar ik ben dan zó lang met een stuk bezig – wat er dan overblijft... ja, hoe zal ik het zeggen...
- PA Je hebt iets gemaakt waar je later afstand van kunt nemen, dat is het.
- PJ Wanneer ik midden in het werk zit, is op een zeker moment alles materiaal: niet meer dan dat. Ook mijn eigen stem. Alles wat klinkt, van de viool tot de metro die langsrijdt of een meeuw, is bruikbaar en komt waar nodig bij elkaar. Het is allemaal één reusachtige trillende snaar.
- PA Ik voel enorm veel gêne bij goede reacties. Als iemand zegt 'ik vond het geweldig', dan verander ik van onderwerp.
- PJ Ik zeg altijd dankjewel. Hahaha. Ik kan tegenwoordig zelfs omgaan met kritiek.
- PA Vroeger kon je dat helemaal niet. Hij kon ontzettend boos worden.
- PJ Kritiek, en zeker kritiek van jou indertijd, hield me wel aan het werk. Je was een tijdje mijn kwade genius.
- PA Hahaha!
- AF Een geweten?
- PJ Nee, niet een geweten. Er is een tijd geweest dat Peter iets tegenwoordigde dat ik absoluut niet wilde zijn. Dat als jij iets beweerde, ik dacht 'nee, niet dat godverdomme, maar *dit*!' Dat motiveerde me wel enorm om weer aan het werk te gaan. 'Rot een eind op!', dacht ik dan. Aan het eind van de jaren negentig werden mijn stukken niet gespeeld. Wat je in de werken uit die tijd hoort is een verbetenheid om door te gaan. Het heeft me gehol-

pen mijn overtuiging aan te scherpen, precies te weten wat ik wilde en de rest overboord te gooien.

- AF Wat betekenen referenties in jouw muziek? Door het gebruik van krakende grammofoonplaten en niet gestemde piano's refereer je aan een kapotte wereld, of aan iets dat versleten is.
- PJ Ik vind het moeilijk om dat zomaar uit te leggen. Het is de menselijke factor: ik ben gefascineerd door feilbaarheid. We zijn alle maal mensen die opkomen, een piek beleven en vervolgens af dalen... Het is heel ingewikkeld...
- PA Maar wat wil jij bieden? Wat is het gevoel dat jij wilt bieden als je een stuk maakt dat gaat over Parijs aan het begin van de twintigste eeuw [*à la Cour des Lilas*, 2008/9]. Ik voel die periode dan voorbijkomen, in alles wat ik hoor. Ik voel een soort weemoed. Wat is de boodschap in het oproepen van die wereld?
- PJ Wat ik mensen vooral wil bieden is een stukje schoonheid. Die weemoed, dat ben ik waarschijnlijk zelf. Toen ik de boeken van Sebald las vond ik daarin iemand die met woorden hetzelfde doet als ik probeer te doen met geluid. Sebald is een melancholiek schrijver die waarheden zo op tafel legt dat je denkt 'het is erg, maar wat is het mooi geschreven'. De superieure vorm zorgt dat hij niet door het ijs zakt als een hopeloos weemoedig man. Wat ik probeer te zeggen: als mijn werk goed is, dan heeft dat niet te maken met die weemoed.
- PA Maar je bent wel fictief: er zit altijd tekst vast aan je muziek.
- AF Narratief?
- PA Ze verwijst naar verhalen die van een andere tijd zijn, bijvoorbeeld. Je schrijft wel muziek van nu, maar je roept een ideaalwereld op die achter je ligt.
- AF Nostalgie.
- PJ Die teksten zijn vaak een wereld op zich. Met *à la Cour des Lilas* wilde ik een stuk over Maurice Ravel maken. Ravel is een icoon uit mijn jeugd. Hij was mijn eerste grote held. Ik nam me voor me nog één keer helemaal in de muziek van Ravel te verdiepen: ik ben vanaf de eerste tot en met de laatste noot door zijn partituren gegaan en ik heb alles beluisterd. Ik ben naar Parijs gegaan en heb daar rondgelopen op voor Ravel belangrijke plekken. Ik ben een verhaal gaan schrijven, dat ging over een oude man die aan het eind van zijn leven langzaam zijn fysieke vermogens kwijt-

raakt en zijn geheugen. In dat verhaal laat ik die oude man vanuit het Hôpital Saint-Louis de metro indalen en uitkomen bij de halte Porte des Lilas. Hij beeldt zich in dat het een enorme reis is. De herinneringen die hij kwijt is, fantaseert hij bij elkaar aan de hand van de brokstukken die er nog zijn en aan de hand van de namen van de metrostations. Hij begint in Goncourt en komt langs het lelijke station Belleville, vroeger de chique buitenwijk van Parijs waar hij met zijn ouders heenging om te picknicken. Op dat moment komen herinneringen boven aan zijn jeugd en over zijn vriend Ricardo Viñes. Vervolgens komt hij aan in station Pyrénées: dat zie ik als symbool voor zijn weg omhoog in het menselijk leven. Daar gaat het over de bergtoppen die hij nooit heeft durven beklimmen.

- PA Ja, dat is heel menselijk. Ik vind jouw muziek altijd heel menselijk. Ik denk dat het een ode aan de mens is.
- PJ Uiteindelijk komt hij aan op Porte des Lilas. Ik heb daar gezeten en ik kwam erachter dat onder Porte des Lilas een enorm Romeins waterleidingstelsel loopt. Vroeger waren daar bronnen, die aangesloten waren op het waterleidingstelsel van Parijs. Je kunt daar via een *regard* naar binnen en via een enorme trap kom je in dat gangenstelsel, prachtig. Ik laat hem in het verhaal die gangen afdalen, dat zijn natuurlijk allemaal metaforen. Uiteindelijk komt hij op een plek middenin die gangen... Het is een vrij ingewikkeld verhaal. Wat er concreet gebeurt is dat hij die metrorit maakt langs haveloze stations, op een lelijk plein uitstapt, naar die *regard* loopt en afdaalt in donkere gangen. Daar stopt hij en sterft hij. Dat is de realiteit, maar zijn eigen verhaal is een prachtig bloemrijk relaas over de dingen die hij meemaakt. In die *regards* komt hij in een veld van lelies terecht, een zee van bloemen waar hij over uitkijkt. Dat zijn de laatste regels... Ik twijfel een beetje of ik Ravel moet noemen, want ik heb nooit ergens vermeld dat het over hem ging. Als je het stuk hoort, klinkt het niet eens zo naar Ravel...
- PA Maar het zit wel vol met die tijd.
- PJ Het zit vol met die tijd, ja. Het is eigenlijk mijn lievelingstijd.
- AF **Waarom?**
- PJ Daar kwam alles samen waar ik van houd: Satie, Cocteau, Stravinsky, Ravel, Giacometti.

AF Het is dus ook je bron voor veel werken: behalve over Ravel heb je ook werk over Giacometti gemaakt [*Annette dans l'atelier*]. Had je toen willen leven, of is het genoeg om erover te mijmeren?

PJ Nee, ik had er niet willen zijn. Hoewel ik Ravel of Satie wel eens had willen ontmoeten. Het is meer de herinnering aan die tijd die bijzonder is. Het waren trouwens allemaal kattenliefhebbers, net als ik. Dat vind ik wel stoer.

Wat ik trouwens interessant vind, is dat in veel van die kunstenaars een heilige en een boef schuilt. Giacometti was zijn leven lang getrouwd met Annette, maar gaf zijn geld aan zijn favoriete model Caroline, een prostituee. Net zoals Stravinsky, die er ook minnaressen op nahield.

AF **Schuilt er in jou een boef?**

PJ Wij waren allebei boefjes. Ik experimenteerde in mijn tienertijd met benzine en petroleum.

PA O ja? Ik ben óók opgepakt als pyroomaan!

PJ Jij ook? Ik ook dus. Hahaha, wat grappig!

PA En ik jatte ook nog eens als de pest...

PJ Ik ook ja. Toen ik je pas leerde kennen, woonde je op kamers. Ik kwam op je feestjes en had toen net Carmen leren kennen, met wie ik later trouwde. Dan bleef ik met Carmen gewoon in zijn bed slapen. Als hij dan 's avonds naar zijn bed wilde en ons daar aantrof, hoorde ik hem mompelen 'dan ga ik maar ergens anders liggen.'

AF **In het bed van je kwade genius.**

PJ Dat kwam pas later. Maar hij was toen al een vriend van me. We hebben lange periodes dat we elkaar niet zien, maar ik mag hem heel erg graag. En ik heb heel veel respect voor hem als componist. Altijd al gehad. Een kwade genius is hij in die zin dat hij meningen kan hebben die haaks staan op de mijne. Hij kon me daardoor pissig maken. Maar dat is niet meer zo.

Toen ik bij Peter op zijn eerste feestje kwam, was ik gechoqueerd. Hij had alleen maar hardrockplaten en platen van de Stranglers. Hardrock vond ik afschuwelijk en de Stranglers vond ik heel slecht. Maar gelukkig had je ook nog een lp van Kate Bush. In die tijd was ik zo brutaal dat ik dan de Stranglers van de platenspeler afhaalde en de Kate Bush-plaat opzette. En op het eind van de avond stond hij dan uit het raam te plassen. Dat mag ik vast ook

niet vertellen. Dat vond ik onbestaanbaar. Ik was eigenlijk een heel nette jongen.

PA Ja, het waren gekke tijden. Hahaha.

AF Om nog eens op die referenties terug te komen: jij vindt het niet erg als je muziek mensen doet denken aan Parijs in de jaren twintig?

PJ Nee, als het maar niet een bleke kopie is van die muziek. Zoals Richard Rijnvos tegenwoordig stukken schrijft die heel duidelijk ergens naar wijzen, maar die ook helemaal van Richard zijn. Ik ben er wel trots op als ik erin slaag die sfeer op te roepen. Ik schep er een enorm genoeg in om piepkleine verwijzingen naar Ravel in mijn muziek te verstoppert, terwijl niemand weet dat het over Ravel gaat: een baslijn van Ravel, of een begeleidingsfiguur van een lied dat niemand kent. Het grappige is, dat niemand dat nog is opgevallen.

AF Is je nieuwe werk *and somewhere inbetween*, dat bij November Music in première gaat, ook een werk waarin je doorgaat in die lijn?

PJ Over dat werk schrijft Roland Spekle treffend: 'Piet-Jan van Rossum schreef een werk als een oosterse pentekening, lange lijnen, veel ruimte. Hij beschouwt het als een zeer persoonlijk werk, waarin hij een nieuwe muzikale richting is ingeslagen.' En dat is zo. In december 2009 heb ik een auto-ongeluk gehad. Een aantal dingen is toen uit mijn geheugen verdwenen. Ik heb maanden op bed gelegen. Ik zat sowieso een beetje (zoals zovelen van ons) in een midlifecrisis: wie ben ik, waarom doe ik dit, wil ik hiermee doorgaan, wat heb ik nou eigenlijk allemaal bereikt? En dan ben je vervolgens maanden aan bed gekluisterd. Sinds die tijd is er wel iets veranderd. Een aantal kenmerken van de westerse muziek waar Peter ook een hekel aan heeft, heb ik laten varen in dat stuk: zoals het duidelijk directieve; de puls als middel om mensen bij de lurven te pakken en door de kamer te sleuren; en andere manieren van dwang die in de Romantiek heel sterk waren en nog steeds worden toegepast. Het is een stil, zacht en intiem werk geworden, waarin steeds maar één ding tegelijk gebeurt. Het gaat alleen nog maar over klankschoonheid.

AF Dus jullie beginnen een beetje naar elkaar toe te groeien?

PA Nou, als het om schoonheid van klank gaat...

PJ We zijn natuurlijk allebei op zoek naar schoonheid... Ik ben wel een beetje zenuwachtig voor dit nieuwe werk. Het is echt iets anders geworden. Het is misschien wel een constant pad dat ik bewandel, maar ik ga wel steeds verder. En als ik eenmaal iets heb gedaan, dan ben ik er ook klaar mee. Wat dat betreft ben ik ongeduldig.

PA Hoe bereik je dan diepte, al je iets maar één keer doet? Is het niet de bedoeling dat daar daarna nog meer mee gebeurt, als een stap in een evolutie?

PJ Dat vind ik een beetje een platte vraag. Het is alsof ik bekertjes maak [pakt een plastic koffiebekertje] en zeg dat ik het helemaal heb gehad met bekertjes en überhaupt met dingen die op een tafel staan...

PA En nu ga ik een zeppelin maken. Hahaha!

PJ Het wordt dan misschien wel een bekertje, maar een heel ander bekertje. En drie stukken verder is het geen bekertje meer.

AF En refereert *and somewhere inbetween* ook weer aan die periode in Parijs?

PJ Nee nee nee.

AF Het is je meest abstracte titel.

PJ Vind je?

AF Ja, de meeste van je titels zijn beschrijvend: *Achtjes rennend rood hondje*, *Annette dans l'atelier*...

PJ *Annette dans l'atelier* hoort thuis in de Giacometticyclus. *Annette dans l'atelier* is een schilderij van Giacometti; *Annette* (1954) is een pentekening; *Annette IV* moet ik nog maken, dat is een borstbeeld. *Achtjes rennend rood hondje* vind ik trouwens een behoorlijk abstracte titel. Het hondje is knalrood en rent om een man heen die in een hoek van vijfenveertig graden in een tuin staat geplant.

AF Maar het refereert aan een wereld buiten de muziek. En *and somewhere inbetween*...

PJ ...refereert aan een situatie. Ik zat echt ergens tussenin toen ik het maakte. Ik was eerst ziek en moest geopereerd worden. Dat duurde al iets van vier maanden. En toen ik net genezen was, knalde ik met 120 kilometer per uur van de weg af - en was weer vier maanden kwijt. In die tussentijd moest ik toch schrijven, zonder kan ik niet. Ik had na dat auto-ongeluk een zware hersenschudding: dan kan je dus niks. Dat is heel eng. Je hoofd doet het

gewoon niet meer. Dan had ik op bed gelegen en twee uur over mijn materiaal nagedacht en het op een rij gezet, sloop naar mijn computer, schoof twee klanken op hun plek. Vervolgens werd ik dan misselijk en moest ik weer op bed gaan liggen. Het stuk is echt millimeter voor millimeter ontstaan.

Ik vond het schokkend om bijna dood te zijn geweest. De agenten die me na het ongeluk vonden, zeiden dat het een wonder was dat ik het had overleefd en dat ik relatief ongeschonden uit de auto kwam. Waarom ben ik er nog, dat ga je je afvragen. Waarom ik?

AF *Is and somewhere inbetween een soort Heiliger Dankgesang geworden [deel uit het vijftiende strijkkwartet van Beethoven, opus 132, waarin hij de goden dankt om zijn genezing]?*

PJ Ik wilde, zoals Fellini met zijn film *8½*, een stuk maken over het feit dat ik niet meer wist waarom ik een stuk zou moeten maken. Ik was grijs in mijn hoofd, had nergens zin in en bevond me in een vacuüm. Dat was het eerste idee. Toen heb ik daar een verhaal over geschreven – over een vrouw die in haar huis wakker wordt en heel alledaagse dingen gaat doet. Ze zet koffie, perst sap en kijkt naar de televisie – ze beleeft echt helemaal niks. Dat was de aanvankelijke tekst. Toen gebeurden al die dingen met me en kwam er een tweede laag op die tekst te liggen. De middelmatigheid die ik ervoer, kwam door de achterdeur binnen, maar vertrok door het dakraam.

AF *De middelmatigheid?*

PJ Het leven als een herhaling van zetten. Maar toch was ik dolblij dat ik het nog mocht meemaken. Dat was een raar soort van dualiteit. Ik weet nog dat ik na het ongeluk in mijn bed uit het raam zat te kijken en dacht 'ik kan dit allemaal nog zien'. Ik was als een kind zo blij met al die dingen: een auto in de verte op de snelweg, een musje, de vlinderstruik. Aan het eind van het verhaal komt er een klein moment... Zij zit in dat huis, ze besluit op een bepaald moment een andere afslag te nemen... Ze doet de deur open en dan blijkt er achter haar huis een rood pad te liggen, door de polders. Dat loopt ze helemaal af. En aan het eind van het pad hoort ze een klok luiden. Door dat geluid opent zich een deurtje in haar hoofd en denkt ze weer aan de idealen die ze ooit had – en die ze kwijt is. Eigenlijk opent de hemel zich even en voelt ze een diepe

vreugde dat ze nog leeft. En zo eindigt *and somewhere inbetween*. Het stuk bestaat uit drie delen. In het eerste deel komt ze thuis en heeft ze een vreemde droom waarin ze Orpheus vermoordt. In het tweede deel ontwaakt ze in die totale alledaagsheid. En in het derde deel stapt ze naar buiten en gaat de hemel even open. Ze komt thuis, ze ligt, zit en staat. En alles heel kaal getoonzet: er gebeurt maar één ding tegelijk... Weinig accent nog op harmonie en melodie. Zacht. Ik ben er zelf erg blij mee.

AF *Gaat het stuk over jou en je idealen?*

PJ Een lastige vraag, want ja, het zijn persoonlijke werken, maar tegelijk ook weer niet. Wanneer het werk te persoonlijk is, dat wil zeggen teveel op het ego geconcentreerd, communiceert het niet maar deelt het alleen maar mee: 'De meester voelt zich vandaag niet zo goed, maar morgen gaat het beter.' Niets zo vervelend als werken die gebouwd zijn rondom een klein leven en een te groot ego. Als publiek kan je er kennis van nemen maar dat is dan ook alles. Ik wil graag iets presenteren waar ieder zijn eigen leven en situatie op kan projecteren. Toen ik *and somewhere inbetween* liet horen aan een collega, was ze na afloop geëmotioneerd omdat het werk haar had doen denken aan alles wat ze had achtergelaten in haar vaderland. Dan ben ik geslaagd. Voor mij gaat het werk over iets totaal anders, maar zij heeft iets opgepakt van de stemming van ontheemdheid en vervreemding waarin ik verkeerde tijdens het schrijven. Het begint dus bij mezelf, want ik kan alleen vertellen over wat ik zelf heb meegemaakt en wat ik heb leren kennen. Maar uiteindelijk moet de luisteraar het overnemen en zijn eigen verhalen schrijven.

PA Kun je altijd wel verder?

PJ Ja, ik zorg dat ik verder kan. Ik heb ideeën genoeg. De piano ligt vol met schetsen van soms wel vijftien jaar oud.

AF *Het is interessant dat Piet-Jan dat oude materiaal verder laat groeien als boomtakken, terwijl Peter elke keer radicaal kapt zodra zijn materiaal referenties krijgt.*

PA De laatste zes jaar niet. Dat is één grote evolutie.

AF *Waarschijnlijk je langste tot nu toe.*

PA Ja, voor mij openbaart zich langzamerhand een probleem. Want ik moet het steeds vernieuwen, dus ik kom met techniek na techniek na techniek. Het komt wel en het is elke keer anders, maar

je moet wel zien hoe ver je daarmee kunt gaan. En welke gebieden je nog niet hebt aangesproken.

PJ Ik herken dat wel. Als ik componeer, gaat het louter over geluid, een abstracte bezigheid. Zonder verhaal. Je werkt op zoveel verschillende niveaus. Maar echt een tekst uitbeelden in de muziek: nee.

AF En toch schrijf je die verhalen over oude mensen bij je stukken. Waarom doe je dat? Die verhalen zijn wel degelijk eerste beweges voor je.

PJ Het zijn verschillende lagen. Vergeet ook niet dat *à la Cour des Lilas* verwijst naar een bepaalde tijd en een bepaalde manier van verhalen vertellen.

PA Ik denk dat jouw richting je meer vrijheid toestaat. Ik denk dat het leuker voor jou is om daarmee bezig te zijn.

PJ Waarmee?

PA Met de hele wereld erbij te betrekken. Dat kan ik ook wel, tot op zekere hoogte, maar ik denk dat ik veel meer in een kooi zit dan jij.

PJ Leg dat eens uit: waarom doe je iets dat uiteindelijk je geluk beperkt? Want je bedoelt volgens mij niet 'in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister'.

PA ... Nee, dat bedoel ik inderdaad niet. Ik doel eerder op mijn nogal sterke neiging tot 'missie'. Ik heb niet veel vertrouwen in de inherente mogelijkheden van de mens, tenzij die zich ondergeschikt weet aan een doel. Ondanks mijn behoorlijk stevige productie, waar ik ook wel veel plezier aan beleef, is die op een bepaalde manier tegelijkertijd een gevangenis. Niet alleen het constante produceren, maar ook de taak die ik mezelf heb gesteld: er is veel dat 'niet mag' en ik ben geenszins van plan de teugels te laten vieren. Ondanks het feit dat het soms loodzwaar is, met al die extra verantwoordelijkheden die er tegenwoordig ook bij komen kijken, zou ik geen attitude aannemen die vrijer was. Al zou dat me nog zoveel comfort of kortetermijngeluk opleveren. Die kooi brengt me tenslotte wel diepte – misschien heb ik gewoon meer aanknopingspunten opgegeven dan jij.

PJ Is het zo dat jij al die systemen nodig hebt om jezelf tevreden te stellen? Zo was het in het begin al. Ik kan me herinneren dat je stukken maakte waar een enorme systematiek achter zat, waar ik

niets van begreep. Je hebt drie keer geprobeerd het me uit te leggen maar ik snapte het echt niet. Op een gegeven moment geloofde ik die systematiek wel: je stukken zijn goed...

PA Ik wil gewoon perfectie.

PJ Dat is je intelligentie, je kop, het deel dat je tevreden moet stellen. Jij bouwt eerst die kooi om jezelf heen, om vervolgens binnen die kooi muziek te mogen maken.

PA Ja. Het is ook zo dat ik pas iets kan maken als ik begrijp hoe het werkt. Ik denk dat het schrijven van een verhaal bij jou hetzelfde is als onderzoek doen bij mij. Alleen haal ik mijn voorbeelden niet uit de echte wereld maar uit de abstractie. Of uit een concreet geluid. Het idealiseren van een Leslie-luidspreker bijvoorbeeld. Die analyseer ik en probeer ik perfect te vertalen.

AF Peter, ondanks je streven naar objectieve waarheid zijn je laatste stukken, zoals *Parallels* voor het Ives Ensemble, echt droeve stukken.

PA Deprimerend ja.

AF Nee, niet deprimerend: droef. Is het erg als iemand dat er in hoort?

PA Nee. Ik krijg dat commentaar heel veel: het klinkt voor veel mensen ofwel extatisch, of ik krijg te horen 'ik wil niet weten wat er in jouw hoofd omgaat'. *Three Vertical Swells*, dat ik voor het conservatorium schreef, vonden sommige mensen nogal eng.

PJ Ik vind het heel schone stukken. Ik heb helemaal geen connotatie met enge dingen.

PA Daar ben je te ver voor gevorderd. Voor andere mensen is muziek die zich helemaal in de diepte afspeelt gewoonweg griezelig.

AF Het stuk waarmee je het dichtst bij de bewoonde wereld ben gekomen, is *Prana* geweest – toch?

PA Jazeker, maar in *Verdichtingen* voor orkest en sinusgolven, met de dichteres Astrid Lampe, nog meer. Dat is het meest recente 'menselijke' werk. Daar was ik ook wel trots op: het in woorden kunnen vangen en communiceren van iets abstracts.

AF Hoe was het werken met tekst voor jou in *Verdichtingen*?

PA Het was geweldig, omdat ik alles kon realiseren waar ik van gedroomd had: dat alles vrij was en dat de tekst op precies dezelfde manier behandeld werd als waarop de musici hun klanken maakten. Het was op alle gebieden een-op-een en het ging totaal over de inhoud. We moesten een vorm vinden, maar daarna ging

het echt alleen over de inhoud. Toen het kwartje eenmaal was gevallen, was het een geweldige samenwerking. Ik moest mijn standpunt herzien over het wel of niet samenwerken met iemand anders. Ik wist precies hoe het moest en ik wilde niet anderszins tekst illustreren met muziek. We moesten dus zoeken hoe het paste: hetzelfde zeggen op een andere manier. En het lukte. Toen dacht ik: misschien kan ik ooit nog eens een soort opera maken. Terwijl ik altijd heb gezegd dat je me mag afschieten als ik zoiets maak. Hahaha.

AF Hoe ben je in de samenwerking met musici?

PA Ik zou mezelf in beginsel stimulerend noemen. Mijn aandeel in de uitvoeringspraktijk is de laatste jaren zo toegenomen, dat ik nu feitelijk de dirigent ben. Ik moet alles doen, dus dat moet stimulerend zijn. Ik leg ze uit en ik help ze op weg.

AF En jij? Jij bent heel perfectionistisch, heb ik het idee. Je weet heel duidelijk wat je wilt hebben.

PJ Het lastige is dat ik me nooit honderd procent bedien van de traditionele muzieknotatie. Ik bedenken nieuwe klanken waarbij ik alles moet uitleggen. Ik weet precies wat ik wil maar het is moeilijk om te noteren. Ik heb bij repetities veel tijd nodig tot de musici begrijpt wat ik wil. Dat kan wel eens tot wrijving leiden, ja.

AF Hoe gaat dat als je er niet bij bent?

PJ Dat vind ik lastig. Voor mij is een partituur een onhandig vehikel waar ik niet in geloof. Ik zou liever van al mijn stukken een goede opname hebben dan een goede partituur. Zodat men weet hoe het moet klinken. En aan de hand van de partituur kunnen ze dan uitzoeken hoe ze het moeten spelen.

AF Grappig genoeg ben je daar dan weer strenger in dan Peter. Veel strenger. Je wilt maar één uitvoering, terwijl muziek een levend ding is. Kijk maar naar Beethoven: al die symfonieën zijn al op duizend verschillende manieren uitgevoerd en toch blijft het Beethoven.

PJ Ik vind het natuurlijk geweldig als musici met mijn stuk aan de slag gaan en zelf muziek maken met wat ik heb opgeschreven. Daar ben ik heel blij mee. Dat neemt niet weg dat ik altijd zoveel mogelijk vastleg en precies ben in wat waar klinkt. En dan kan zo'n musicus daar vervolgens zijn eigen ziel inleggen: daar is ruimte genoeg voor. Dat geldt voor jou toch ook?

PA Nou, mijn partituren zijn zó anders dat de omstandigheden ook heel anders zijn. Uiteindelijk wil ik een andere uitvoeringspraktijk.

AF Hoe zou die er uit zien?

PA Luisteren, luisteren, luisteren. Geen hiërarchie. Eén mooie, ideologisch gelijkwaardige wereld.

AF Waar jij wel de baas bent.

PA Nee, daar hou ik niet van, Anthony. Ik stimuleer. Daarom vind ik het samenwerken prachtig. Ik sta tijdens de repetities altijd op het toneel en loop naar iedereen toe terwijl het stuk doorgaat. Ik boetseer terwijl mensen bezig zijn en zo groeit het. Het duurt ook niet zo lang om dat allemaal voor elkaar te krijgen. Mijn enige vrees is of het ook zonder mij kan. Bij jou kun je nog 99% noteren. Maar bij mijn stukken zit een complete handleiding. Als ik zou zeggen 'ik kom de laatste repetitie nog wel even luisteren', dan weet ik zeker dat het niks wordt. En dat is beangstigend voor de toekomst.

PJ Ik heb precies dezelfde vrees. Mijn stukken zien er heel eenvoudig uit. Ik heb al zo vaak meegemaakt dat dirigenten naar partituren kijken en denken dat ze het in twee repetities kunnen spelen. Op de uitvoering raakt iedereen vervolgens in paniek, want de partituur is zo kaal. Iedereen staat zo naakt, dat musici niet meer weten of ze moeten inzetten: chaos! Dat heb ik zo vaak meegemaakt.

PA Dat bedoel ik. Je wordt bijna gedwongen veel te noteren. De cultuur oefent zóveel meer invloed uit dan je kunt bevroeden. Daar om moet je heel kritisch staan ten opzichte van die hele cultuur.

PJ Als er één ding zou moeten worden aangepast in Nederland is het de traditie van onderrepeteren. Werken worden soms maar één keer gespeeld en dan is die uitvoering vaak ook nog een soort openbare generale repetitie. Niet alleen vervelend voor ons, maar ook voor de spelers. Die krijgen nooit eens de kans boven de materie uit te stijgen. Uiteindelijk is het ook vervelend voor het publiek, dat niet heeft betaald voor een halfproduct. Ik probeer wel meer repetities voor elkaar te krijgen, maar dat lukt zelden. Ik heb dat ook met geluidsapparatuur. Ik vind het onbegrijpelijk dat zalen en ensembles zoveel moeite hebben met het neerzetten van goede apparatuur en een goede technicus. Ik moet hemel en

aarde bewegen opdat er bepaalde apparatuur wordt gehuurd en er een technicus zit met wie ik kan samenwerken. Tegenwoordig stel ik voorwaarden voordat ik aan een stuk begin. Maar vervolgens is er vaak toch geen geld voor. Ik wou dat ik mijn eigen spullen had, maar dat is onbetaalbaar. Het Ives Ensemble vormt een mooie uitzondering: altijd genoeg repetities en ze doen vreselijk hun best. Dat is een van de weinige ensembles die zich echt dienstbaar opstellen en er alles aan doen om er uit te krijgen wat jij wilt. Zodra ik met hen mag werken, ontspan ik al. Aardige mensen, goede musici, toegewijd: wat wil je nog meer.

AF Je bent pas recent gaan werken met het notatieprogramma Sibeliuss: heeft dat een rol gespeeld in het feit dat je snellere noten bent gaan schrijven?

PJ Een beetje. Maar wat belangrijker is, is dat ik tussen 2002 en 2007 het ene na het andere grote tapestuk heb gemaakt. Ik nam me voor dat 2008 het jaar werd waarin ik de computer zou laten staan en puur akoestisch zou gaan schrijven. Ik heb toen voor vocaal renaissancekwartet geschreven, voor het Asko|Schönberg en het Ives Ensemble.

AF Maar je zat dus toch weer achter de computer vanwege Sibeliuss.

PJ Ja, dat klopt. Maar het Asko|Schönberg-stuk was toch niet zo snel?

AF Misschien kende het snellere passages dan je voorheen zou schrijven?

PJ Ja, dat kan zijn. Maar dat is toch niet bezwaarlijk of zo?

AF Nee, maar het is iets dat me opviel.

PJ Ik ben een pragmaticus. Als ik zo'n playback-functie heb, gebruik ik hem ook. Natuurlijk doe ik dat. Op het moment dat ik het resultaat dan hoor, doet dat iets met me. En daardoor ga ik op een andere manier schrijven. Ook als ik tapemuziek zit te maken, gebeurt dat heel associatief. Ik heb mijn materiaal waar ik allerlei bewerkingen op loslaat. Sommige werk ik uit, zoals een plantje dat groeit. Met Sibeliuss kan ik op precies dezelfde manier werken.

AF Heeft werken met de computer bij jou invloed gehad?

PA Vroeger wel. Nu kan ik die afspeelfunctie niet meer gebruiken, met die gegenereerde sinustonen. Het heeft geen zin met het soort muziek dat ik nu maak. Voor de dingen die ik nodig heb, heb ik een systeem bedacht. Dat past op één velletje papier. Daar

kan ik alles uit afleiden. Ik reken nog steeds handmatig, met een rekenmachine. Maar ik kan die vibraties en trillingen niet op een computer afspelen. In de periode hiervoor maakte ik wel degelijk gebruik van de afspeelfunctie. Sinds ik de computer gebruik bij het componeren, is de productie wel enorm gestegen.

PJ Maar jij schreef altijd al snelle stukken. *Chant Ascendant* bijvoorbeeld, voor het Nieuw Ensemble: dat was niet gering.

PA Een teringherrie.

PJ Nou, ik vond het wel een goed stuk.



still uit *alle terre assenti* film van Petra van der Schoot.

Over pedaaltechniek en Studebakers

Piet-Jan van Rossum

Mijn ouders kwamen uit het Westland, geboren uit tuindersfamilies. Grootouders streng gereformeerde mensen met een flink stuk grond die groenten, fruit en bloemen verbouwden. Mijn vader had ambities: hij wilde schilderen en musiceren, hij las boeken.

Die boeken werden verscheurd en zijn ambities de grond ingeboord. Kunstenaars waren amorele en luie mensen en bovenal konden ze hun geld niet verdienen.

Hij werd commissionair in groenten en fruit en zette zijn eigen bedrijf op.

Hij trok uit het Westland en ging in Delft wonen.

In zijn vrije tijd speelde hij orgel, begeleidde diensten bij de Gereformeerde Bond, wat betekent: alleen psalmen in hele noten.

Hij had zich toch nog opgewerkt tot een verdienstelijk organist die zijn ziel en zaligheid kwijt kon in improvisaties over de psalmen (en soms een gezang, maar daar kreeg hij voor op z'n kop).

Omdat hij nooit les had gekregen liet zijn pedaaltechniek te wensen over; zijn voeten bleven vaak iets achter bij zijn handen (mijn fascinatie voor de kleine imperfectie is daar gestart).

Hij had een hekel aan Bach en speelde alleen romantisch repertoire in de traditie van Jan Zwart.

Thuis schilderde hij landschappen en stadsgezichten.

Hij was een ondernemend man: een van de eersten met een auto voor de deur, een Rover, later een Studebaker, nog later een Chevrolet,

en begin jaren vijftig al op vakantie met foto- en filmcamera.

Thuis stonden een Hammond B3 en een bandrecorder.

In de jaren 60 nam hij zelfs foto's in 3D; ik heb nog steeds de viewmaster-projector op zolder staan.

Eén van die oude films, de reis in 1954 naar Venetië, heeft Petra van der Schoot gebruikt voor het beeld bij *alle terre assenti* uit 2002. Je ziet mijn moeder als jonge vrouw uitkijken over het Gardameer en lopen over het San Marcoplein.

Toen ik geboren werd waren mijn ouders al op leeftijd, moeder 45 en vader 52.

Broers en zus waren al de deur uit en het was stil in huis.
Er werd weinig gesproken.
Noch vader noch moeder waren mensen van het woord of van de discussie.
Er was thuis een vreemde combinatie van geslotenheid en vrijheid.
God was altijd op de achtergrond aanwezig en Hij was streng en rechtvaardig, wat meestal betekende dat me een hoop narijheid te wachten stond, maar anderzijds waren we best een verlicht gezin met al die moderne media en die mooie auto's voor de deur.

Ik bracht mijn jeugd door achter de oude Garrard-platenspeler, die op 16, 33, 45 en 78 toeren kon draaien. Van m'n vader mocht ik 'spelen' met de stapel 78-toerenplaten en met een stapeltje singles. Tot m'n tiende heb ik dus niet veel anders gehoord dan dat. Theaterorgels, oude showworkstjes, kunstfluiters, Johnny en Jones, Rosemary Clooney, Charlie Kunz. Op den duur ging ik meer luisteren naar de bijverschijnselen dan naar de muziek: de krassen, de ruis, de akoestiek. Van sommige 78-toerenplaten was de informatie zo vervaagd dat de muziek alleen nog maar van ver klonk door een zee van ruis.

Van klassieke muziek had ik geen besef tot het moment dat ik naar de radio ging luisteren en van mijn zakgeld lp's ging kopen. Ik sloeg toen een weg in die thuis niet zo werd gewaardeerd.

PS: heb in m'n archieven documenten gevonden uit 1985, toen Peter en ik net op het conservatorium zaten – bijvoorbeeld een programmavoorstel met onze eerste stukken erbij, opgesteld door Dick Raaijmakers. Ook trouwens heel wat boze brieven vanwege veelvuldig verzuim van koor- en contrapuntlessen; erg grappig. In één brief wordt gesproken van een onduldbare situatie en disciplinaire maatregelen, hahaha.

tot zover,

wordt vervolgd...

Leesvoer voor op het nachtkastje

Hee beste,
Ik schrijf verder.

Ik las, vanwege de uitvoering op November Music dit jaar, de oude toelichting van *alle terre assenti* uit 2002.
Het is een verhandeling over hoe ik werk en waarom ik doe wat ik doe, vond ik indertijd nodig, ik stuur het mee, het is een mooi betoog, het eindigt met:

Het middel is te lang tot doel verheven geweest: schrijven is communiceren en niet louter virtuositeit.

Ik neem mijn publiek serieus en wil de muziek zo dicht mogelijk bij de luisteraar zien te krijgen.

Een van de middelen om dit te bewerkstelligen is het subtiel samenspel van conditionering en vervreemding; een spel met de verwachting die op conditionering volgt.

Weinig luisteraars zullen bereid zijn zich in te leven in een wereld die in niets refereert aan wat ze al kennen, en in geen enkel punt geruststelt.

Daarom is het spel met deformatie (waarover ik boven sprak) een gevaarlijk spel; het is aftasten hoe ver je kunt gaan als schrijver, inschatten wanneer je publiek zal afhaken omdat ze niet meer kunnen of niet meer willen volgen. Dat zou het punt zijn waar de toren van Pisa omdondert.

Ik geloof dat een schrijver regelmatig moet omzien of zijn publiek nog wel volgt.

Die behoefte aan communiceren is sterk.

Als ik componeer trek ik me terug om diep naar binnen te kunnen kijken, en probeer ik een zo eerlijk mogelijk beeld van mens en wereld neer te zetten. Tijdens uitvoeringen ben ik altijd gespannen of het kwartje zal vallen bij het publiek.

Het bijzondere is dat ik nog nooit concessies heb hoeven doen achter de schrijftafel.

Ik ben zelf immers het eerste publiek en niet snel tevreden. Het spel waarover ik hierboven schrijf is dus vooral een spel dat ik met mijn eerste luisteraar speel, ikzelf.

Aan het *Alle terre*-verhaal heb ik nog wel iets toe te voegen.
 De essentie van componeren is niet vakmanschap of een grondige theoretische onderbouwing, maar het talent dode materie tot leven te wekken.
 Materie is van nature geneigd tot chaos, ook binnen de muziek.
 Orde scheppen uit chaos is keihard werken, het is de materie ten diepste kennen, erbovenuit groeien en vervolgens die materie naar je hand kunnen zetten.
 Ik wil nog een stap verder gaan: ik zie mezelf als een oven die tot zeer hoge temperatuur moet worden opgestookt en waarin ik vervolgens de materie een reactie aan laat gaan met mijn menselijkheid: wat ik meemaak, wat ik voel, etc.
 Op die manier komt de materie tot leven, er vindt alchemie plaats, de dode materie krijgt een ziel en kan vervolgens communiceren met andere zielen.
 Ik voel als nuchtere jongen enige gêne wanneer ik dit neerschrijf, het klinkt misschien als zweverige esoterie; het hele proces valt ook moeilijk uit te leggen.
 Het is gewoon de enige manier waarop ik iets kan maken dat ik zelf de moeite waard vind.
 Die oven, dat is een diepe concentratie. Die kan ik uiteindelijk maar een beperkte periode opbrengen, want ze kost enorme hoeveelheden energie.
 Ik moet me op zo'n periode van concentratie ook goed voorbereiden. Daar zijn voor nodig: stilte, goede conditie, geen mensen in de buurt, een periode van enkele dagen ongestoord kunnen werken, ook zonder telefoon en internet.
 Ik bereid me voor door te lezen en film te kijken, Sebald bijvoorbeeld en Tarkovski. Tegenwoordig ook Béla Tarr.
 Die periode van opladen is net zo belangrijk: het wachten, de groeiende irritatie, de onzekerheid.

Aan (traditionele) analyse doe ik tegenwoordig steeds minder.
 Het interesseert me niet een werk met een scalpel aan stukken te snijden.
 Al was het maar omdat de kern, de ziel van het werk zich op die manier niet vinden laat.
 En na analyse zie ik meestal alleen nog maar een opengesneden

werk liggen waar alle leven uit is gelopen.
 Wat maakt dat Ravel leeft, maar Caplet niet?
 Waarom Poulenc en Milhaud, en Durey en Auric niet?
 Allemaal degelijke componisten, dus waar zit precies die vonk?
 Je zou kunnen zeggen: ik analyseer wel degelijk, maar sla het hele stadium van verbalisatie over; ik luister goed, net zolang tot ik de vormen begrijp en ook ergens in m'n lijf voel.
 Dus iets in mijn kop analyseert, of scant, maar hoe het precies werkt zou ik je niet kunnen zeggen, alleen dát het werkt.
 Ergens in het hoofd zijn ooit ongebruikelijke directe verbindingen gelegd, anders kan ik het niet uitleggen.
 In de jeugd wordt immers bepaald welke centra in de hersenen door een driebaansweg worden verbonden en welke centra met een zandweggetje.
 Tussen het muziektaalcentrum en de verbeelding, de herinnering, het gevoel, ligt een brede weg; de vertakkingen naar het woordtaalcentrum zijn smal.
 Vermoedelijk heeft dit iets te maken met het feit dat er in mijn jeugd zo weinig werd gesproken; taal was en is voor mij een onhandig en traag vehikel.
 (waar ik overigens wel veel van houd; er zit altijd een boek in mijn rugzak en ik heb zelfs een drietal boekjes geschreven, zij het intens traag met soms een zin per week.)

Een traag vehikel.
 Dat maakt het lastig te vertellen wat ik nu precies uitvoer wanneer ik componeer.
 Ik heb er ook nooit zo de behoefte toe gevoeld dat te vertellen.
 Wanneer iets goed loopt laat je het toch met rust?
 Je gaat ook niet jezelf uitrafelen bij de psycholoog wanneer er niets aan de hand is?
 Of naar de garage met een auto die prima rijdt?
 Ik heb een bijgelovige angst dat analyse van het eigen werk de oorspronkelijkheid doodt.
 Er zijn daarvan te veel voorbeelden.
 Hergé bijvoorbeeld maakte de beste Kuifjes in de jaren dertig en veertig.
 Hij had toen geen tijd om na te denken, want hij moest een

enorme productie leveren voor *Le petit vingtième*.

Aan het eind van zijn carrière, tegen de tijd dat uitvoerig was uitgezocht wat nu precies het succes van Kuifje was, kreeg hij al eczeem als hij een potlood aanraakte.

De laatste Kuifjes zijn, hoe goed ook, toch min of meer gekunsteld. (Ik ben een Kuifje-kenner, toon me een plaatje en ik vertel je uit welk album het komt.)

Voor veel kuifologen is *De zaak Zonnebloem* het toppunt van Hergés kunnen;

Ik houd meer van bijvoorbeeld *Het geheim van de Eenhoorn*.

Veel sfeervoller en natuurlijker.

Het is een lastig onderwerp, want verbale analyse is een stadium waar je doorheen moet.

Al was het maar omdat het een vak is op het conservatorium.

Maar gelukkig zijn de verworvenheden van toen intussen tot de intuïtie toegetreden.

Het is belangrijk dat je leert hoe je je verf moet mengen, maar het schilderen zelf is een ander verhaal.

Blijft de paradox dat, wanneer je mijn werk wél zou analyseren, vormen streng in elkaar blijken te grijpen en er vaak een minimum aan materiaal wordt gebruikt.

Angel Alley is bijvoorbeeld volledig gemaakt met twee stukjes materiaal van ongeveer drie seconden.

À la Cour des Lilas draait vijfenveertig minuten om een melodische cel die aan het begin solo door de sopraan gezongen wordt.

Alle afstand herleid is een eindeloze variatie op een reeks akkoorden.

Dat is wat ik uitleg in de toelichting van *alle terre assenti*, het is de grondige voorbereiding.

Wanneer ik aan een werk ga schrijven zorg ik dat het materiaal, en zijn afgeleiden zó in m'n bloedbaan zitten dat ik nergens meer over hoeft na te denken.

Alsof je een kanaal aanlegt voordat je de stuwdam opent: voordat de boel gaat stromen moet de bedding in orde zijn – maar uiteindelijk gaat het om het stromen, niet om de bedding.

dahag,

pj



Angel Alley

Ik ga voort...

Hee beste,

Nu over de pre-conservatoriumtijd.

Omdat er thuis niet veel werd gesproken leerde ik me al snel uitdrukken op andere manieren.

Op m'n tiende had ik orgelles van Gerard Bal op de Delftse Muziekschool.

Mijn vader hoopte stiekem dat ik zijn droom zou verwezenlijken: een briljant concertorganist.

Ik was echter dwars en begon steeds meer te improviseren; uiteindelijk improviseerde ik alleen nog maar.

Thuis stond in de kast een promotieplaat uit de jaren vijftig van Philips, daarop stonden stukjes Rachmaninov en Dukas.

Ik besloot in de platenwinkel op zoek te gaan naar werken van die twee.

Vanaf dat moment heb ik jaren zakgeld besteed aan lp's en banden, de banden om radioprogramma's op te nemen.

Ik was nieuwsgierig en totaal betoverd door alles wat ik ontdekte.

Er was niemand in de familie die zelfs maar in de verste verte iets van klassieke muziek wist en het was voor het eerst dat er in Soendastraat 15 in Delft orkestmuziek en kamermuziek klonk.

De meeste indruk, tot op de dag van vandaag, maakten Ravel, Stravinsky en Ives.

Het *Pianoconcert voor de linkerhand* van Ravel heb ik een hele zomervakantie (1979) op een cassettebandje achter in de auto gedraaid, samen met *Le tombeau de Couperin*.

Het is een dierbare herinnering omdat ik volkomen gelukkig was met die twee werken, en omdat het heel direct contact was tussen Ravel en mij.

Wanneer ik tijdens de vakantie Ravel zou zijn tegenkomen had ik hem aangesproken als een vader of broer, totaal niet bewust van de cultus die rondom hem hing, die griezelige en kleffe heldenverering waar ik later, op het conservatorium, mee kennismakte.

Ik was gewoon iemand tegengekomen die dezelfde taal sprak.

Vader en moeder zagen het met lede ogen aan, ze begrepen het niet echt maar grepen ook niet in gelukkig.

Ik zat achter in de auto in een totaal andere wereld, terwijl mijn ouders

stilzweigend op weg waren naar het volgende kasteel of de volgende ruïne, waar m'n vader even uitstapte voor wat dia's.

Van Stravinsky zond de NCRV in 1981 alle werken uit.

Ik heb dat in de luistergids precies bijgehouden en alles opgenomen.

Toen ik voor het eerst *l'Histoire du soldat* hoorde, was ik totaal uit het veld geslagen.

En zo ging ik verder met onderzoeken.

In 1981 gebeurde er nog iets belangrijks: op tv was een live-uitzending van *De Tijd* van Louis Andriessen.

Ik heb vijfenveertig minuten ademloos zitten luisteren, gekeken naar de interviews en na afloop wist ik dat ik componist wilde worden.

Ik herinner me ook nog dat ik de volgende dag op school kwam en enthousiast vertelde over wat ik had gezien en gehoord,

en dat zelfs de leraren me vreemd aankeken.

Ik begon te schrijven voor mijn eigen instrument, het orgel, maar wist helemaal niet hoe of dat moest en heb het mezelf maar zo'n beetje geleerd.

Dat ging niet echt vanzelf, en ik leerde mezelf ook dingen verkeerd aan.

(Toen ik uiteindelijk in 1985 toelating deed op het conservatorium werd ik bijna afgewezen door Jan van Vlijmen vanwege mijn vreemde handschriften. Gelukkig had ik ook wat werken gespeeld en opgenomen, wat hem over de streep trok en sowieso vond Louis Andriessen me een vreemde en interessante snijboon, zo zei hij op de eerste les.)

Begin jaren tachtig was ik een onrustige jongen die zich op allerlei manieren probeerde uit te drukken.

Ik greep alles aan wat ik in m'n vingers kreeg en maakte er vervolgens iets van, ik maakte op canvas

zelfportretten met spuug en bloed, schreef verhalen over mannen die onder water leefden met vogels die hun ogen waren, maakte met de super-8 camera van m'n vader stopmotion-filmpjes met mozaïekstenen op een tafeltje in de tuin, begon op een zeker moment ook korte- en langegolfsignalen van de radio op te nemen en heel primitief te monteren, dit onder invloed van de Beatles, die ik in 1982 ontdekte.

Tot die tijd had ik niet naar popmuziek geluisterd.

Ik was ondertussen ook een schoffie die met vriendjes een bende oprichtte en allerlei rottigheid uithaalde: we dwaalden veel rond in de oude Papegaai-jeneverfabriek in Delft en experimenteerden daar met spiritus, petroleum etc. Ik heb daar bijvoorbeeld uitgevonden dat je een kamer het snelst kan verven door een spuitbus met drijfgas in een blik verf te zetten en die verf vervolgens aan te steken. Don't try this at home.

Op school bliezen we met strikers de wc-potten op (striker ontsteken, in het water en snel doortrekken) zetten de gangen van de school onder water met de brandslang of lieten de verwarmingsbuizen leeglopen zodat we 's winters een dag vrij hadden.

En zo nog wel honderd acties.

Ik was redacteur van de schoolkrant, maar werd na een totaal onregelde editie (met slordige zelfgetekende strips en woedende betogen) onder toezicht geplaatst en stopte ermee.

Intussen was ik thuis aan het uitzoeken hoe dat moest: componeren. Met m'n vriendjes praatte ik daar niet over, want ze begrepen het niet. Iedereen luisterde in die tijd naar *Grease* en dat zei me niets.

Ik leende uit de bibliotheek van Delft de paar orkestpartituren die ze er hadden en bestudeerde die.

Ik schreef m'n eerste werken, vooral grote stukken voor orgel, die ik dan zelf speelde op leerlingenconcerten.

De Symphony of 3 worldwars (wat een gruwelijke titel) uit 1982 duurde vijfenveertig minuten: clusters, klankvelden, orgelmotor af en aan – ik verbaas me nu nog dat ik het allemaal maar deed, met totale lak aan conventies.

Je moet je voorstellen dat zo'n concert plaatsvond in de grote kerk van Naaldwijk, in het Westland, vol met tuinders, boeren en gereformeerden. Na afloop keken die mensen me aan alsof ik een totaal gestoorde was. Dat ging me dan weer niet in de koude kleren zitten. Ik was zestien en best onzeker.

Mijn vader was ondanks alles toch trots, al speelde ik dan geen César Franck.

Later, toen ik compositie ging studeren in Den Haag, stopte ik met het orgel en was hij diep teleurgesteld.

De laatste uitvoering van mijn werk die hij heeft meegemaakt, *Absinth* in 1987, een viersporen tapestuk, zat hij in de zaal met zijn oren dicht, een naar afscheid.

Hij kon me echt niet meer volgen.

Wat zich in de jaren daarna steeds meer is gaan aftekenen is de deling in monnik en kwajongen. Die twee houden elkaar in evenwicht. Ik kan flink in een extreem verdwalen, de strenge asceet, de geobsedeerde kunstenaar, de jongen die bang is voor zijn eigen sterfelijkheid.

Op zo'n moment staat de Robbedoes in mij op en geeft me een schop onder m'n kont.

Uiteindelijk is het zo dat de ernstige man de losbol heel hard nodig heeft om het leven leuk te houden.

Ik moet vaak aan Liszt denken. In het klooster in alle rust schrijvend aan zijn late werken, maar het daar niet uithouden en de stad in trekken naar vriendinnen en het mondaine leven, en daarna weer terug naar het klooster en boete doen.

Claude Vivier zat ook zo in elkaar. En Ravel waarschijnlijk ook, maar daar is weinig over bekend.

Het is ook inherent aan het componeren, een in hoge mate abstracte bezigheid waardoor je in opperste concentratie diep in je hoofd leeft, en daarna de behoefte krijgt om weer naar de aarde af te dalen, en soms zo rigoureuus mogelijk.

Ik ben, zoals indertijd mijn vader, een obsessief verzamelaar. Feiten, boeken, lp's, cd's, films.

Onderzoek, steeds één onderwerp tegelijk, en dan zoveel mogelijk uitzoeken, bekijken, beluisteren.

Ik volg mensen die me door hun attitude en via hun werk inspireerden en aanzetten tot navalgving.

Het gaat me daarbij niet louter om het werk.

Ik wil weten hoe iemand zich door een leven heen ontwikkelt.

De groei, het hoogtepunt, het vervagen, de hele cyclus.

Ik wil dus het hele oeuvre kennen.

Ik vind die menselijke factor, de feilbaarheid en de worsteling om boven te komen, belangrijk.

Perfectie bestaat immers niet.

Alleen mensen die er naar grijpen.

Een familie van begeesterden.

Belangrijkste inspirators zijn: Marguerite Duras, Andrei Tarkovski,

W.G. Sebald, Orson Welles, Alberto Giacometti.

En in de muziek: Ravel, Stravinsky, Ives, the Beatles, Syd Barrett, Nick Drake, Morton Feldman.

Laatst heb ik, voorafgaand aan *à la Cour des Lilas*, nog één keer alles van Ravel beluisterd en gelezen, grondig en redelijk obsessief. Ik zocht opnamen van alle werken, tot aan de kleinste splinter, zocht de partituren, ging op zoek naar handschriften van onvoltooide werken en beluisterde alles net zo lang tot ik het kon dromen.

Verder las ik zijn brieven; een bezoek aan zijn huis in Montfort-l'Amaury (samen met Richard Rijnvos) is uiteindelijk uitgesteld door zes maanden pech met de gezondheid. Voor Lilas heb ik toen ook een tijd in Parijs doorgebracht en me verdiept in de metro en in de wijk rond Porte des Lilas.

Ik heb dagen rondgezworven op metrostations, kijkend naar de bezoekers, de omgeving in me opnemend, heb rondgedwaald in de wijk daarboven, middagen op terrasjes doorgebracht met pakjes Gauloises zonder filter, kijkend en luisterend, op zoek naar details die ik kon gebruiken voor de tekst die ik wilde schrijven. Het is op zo'n moment belangrijk dat er een klik plaatsvindt, dat ik contact krijg met de buurt, de stations, de personen, dat ik me de geuren herinner, de koude wind op de terrasjes, de onverschillige kelner.

Dat neem ik dan mee en ik sluit me op om het werk te schrijven.

pj



één van de gangen onder Porte des Lilas

uit de toelichting bij *alle terre assenti* (2002)

Waarom dit materiaal ?

Ik pleit voor een ongeconditioneerde luisterhouding en dit bepaalt mede mijn materiaalkeuze.

Klank is een veel te complex medium om te willen vangen in 12 eenheden op papier. Ik wil ook rekening houden met het karakter van een instrument, de geschiedenis van een geluidsopname, de akoestiek van een concertruimte (of huiskamer).

De elektrische thema's bijvoorbeeld zijn als oude foto's, waarvan ik al starend naar de afbeelding de herkomst en het verhaal erachter probeer te achterhalen. De compositie is daardoor mede een product van het leren kennen en vervolgens nieuw leven geven aan de vermoede realiteit achter deze geluidsafbeelding.

Het gebruik van deze thema's is ook een terugkeer naar de bron en inspiratie van alle muziek.

Ik ga er volledig in onder en gebruik iedere nuance en ieder tikje als leidraad om me te herleiden naar de kern en het wezen van de realiteit achter dit geluidsdocument, en daardoor tot de kern van mijn eigen muziekbeleving, en die van mijn publiek...

Werkproces: reductie tot & fixatie van het thema

Ik reduceer het materiaal. Blijf weghakken tot ik de kern van het materiaal vind, die behoud ik.

Deze kern draagt als een kiem het hele werk in zich.

Wanneer ik eenmaal de kern van het werk heb gevonden fixeer ik die: de kern heet vanaf dat moment 'thema'.

Ik blijf erop concentreren en laat het thema ronddraaien, slijp het.

Dit scherpt de kennis over de identiteit van het thema aan. Het krijgt steeds meer dimensie en kleur en wordt een klein icoon; krachtig, levend en zelfstandig.

Uiteindelijk zal ik met deze thema's momenten creëren waarin door tegelijkertijd rond-draaien en volkomen bevriezen van het thema het vormverloop lijkt te stagneren terwijl de tijd als een bezetene doortikt.

Dat zijn de momenten die ik zoek.

Werkproces: transparantie van & overzicht over de structuur

Een werk is in eerste instantie vorm en pas in tweede instantie inhoud.

Het neerzetten van een scherpe vorm is voor mij het belangrijkste onderdeel van een werk.

Noem het skeletbouw: de elementen structuur en tijd zo goed mogelijk doen uitkomen. Dit doet niet af aan het belang van de component 'inhoud' ; wat ik beweer is dat de wereld meer heeft aan slechte verhalen die goed zijn verteld dan aan goede verhalen die slecht zijn verteld.

Materie is, naar ik geloof, van nature onderhevig aan chaos: er is voor mij maar een manier om de vorm meester te worden, en dat is door concentratie; door keer op keer het gevecht met de materie aan te gaan.

Zo ontstaat door een combinatie van concentratie en wilskracht (en talent & vakkennis) na een periode van gedisciplineerd werken een totaal origineel en ongekunsteld vorm-plan, iets waar de ratio nooit de vinger achter zal krijgen.

Met name dit maakt voor mij het verschil tussen dode en levende muziek.

Een sterke en waarachtige vorm is iets dat ik langzaam verwerf.

Concentratie resulteert in een toestand van tegelijkertijd overzicht over het geheel en zicht op het detail, en dit niet alleen op papier, maar ook in wisselwerking met al die non-verbaal opererende buiten-rationele gebieden van ons wezen die net zo hard meedenken en -voelen.

Dit geeft de gelaagdheid die een werk ook na meerdere beluisteringen nog steeds de moeite waard maakt.

Waarom transparantie?

Ik zou een classicus kunnen zijn, iemand die kiest voor de vorm die bewezen heeft tot zijn doel te leiden, zonder omwegen, helder.

Binnen een vertelling kan plaats zijn voor duisternis en misstand, maar uiteindelijk zal altijd sprake zijn van een heldere en uitgekristalliseerde structuur.

Dit is hoe ik voel en schrijf.

De oer-Hollandse, Lutheriaanse opvoeding, gestoeld op zelfbeheersing, ingetogenheid en soberheid in combinatie met de (Haagse) opvoeding, gestoeld op conceptueel en monolithisch denken hebben een streng en scherp componist opgeleverd.

Het leven heeft echter hier en daar voor corrosie en erosie zorg gedragen; langzaam aan werd voor mij de kloof tussen ideaal en werkelijkheid te groot...

Ik kan niet heen om de versplintering en ruis rondom mij en ben gaan zoeken naar een manier om deze gegevens een plaats te geven in mijn klankwereld, wat mij brengt op

materiaalbehandeling: versplintering

Ik kies er voor de wereld te tonen zoals ze is, en ik doe dat mild door te kiezen voor de 'kleine imperfectie'.

De 'kleine imperfectie', dat is: een bekraste film, een dwalend oog, een gebroken stem, een oude grammofoonplaat.

Dit hangt samen met mijn visie op het leven als een balk vol splinters, een collectie van stukjes schoonheid en het breken en ontbreken daarvan, veel onbeantwoorde vragen, veel wachten en stiltes.

Ik zoek een nieuwe schoonheid in de corrosie van een oude (klank)wereld.

De kleine imperfectie treedt dit werk binnen waar het skelet al staat. Ik ga op zoek naar in hoeverre ik de structuur kan doen wankelen zonder dat ze werkelijk instort, ik zal trachten van de fiere toren een toren van Pisa te maken...

In concreto: ik creëer een aantal uitgebalanceerde lagen boven elkaar en ga vervolgens schuiven & monteren, zo, dat de structuur intact blijft, maar in detail soms vreemd verspringt (een soort assonantie), voor het gevoel te vroeg of te laat materiaal introduceert, voor- en naslaat in plaats van op de tel, hikt, wankelt en even de pas inhoudt.

communicatie

Het middel is te lang tot doel verheven geweest: schrijven is communiceren en niet louter virtuositeit.

Ik neem mijn publiek serieus en wil de muziek zo dicht mogelijk bij de luisteraar zien te krijgen.

Een van de middelen om dit te bewerkstelligen is het subtiële samenspel van conditionering en vervreemding; een spel met de verwachting die op conditionering volgt...

Weinig luisteraars zullen bereid zijn zich in te leven in een wereld die in niets refereert aan wat ze al kennen, en in geen enkel punt geruïneerd.

Daarom is het spel met deformatie waarover ik boven sprak een gevaarlijk spel; het is aftasten hoe ver je kunt gaan als schrijver, inschatten wanneer je publiek zal afhaken omdat ze niet meer kunnen of niet meer willen volgen. Dat zou het punt zijn waar de toren van Pisa omdondert.

Ik geloof dat een schrijver regelmatig moet omzien of zijn publiek nog wel volgt.

...en voort

Je zou kunnen zeggen dat ik een studie heb gemaakt van de kleine imperfectie.

Alle voorgaande verhalen – ik heb ze verteld om iets duidelijk te maken over mijn wortels, waar die fascinatie voor feilbaarheid vandaan komt.

Mijn fascinatie voor Orson Welles heeft daar bijvoorbeeld mee te maken.

Laatst zag ik de resten van *Merchant of Venice*, één van de films die hij heeft willen maken, maar die door malaise nooit is afgekomen.

Welles heeft die film geschoten over een langere periode; wanneer hij weer eens geld had, schoot hij een paar scènes en die nam hij allemaal in filmblikken mee op zijn reizen. Zo raakten oudere fragmenten bekrast en beschadigd; soms zat de film al vol breuken voordat hij afgemonteerd was.

Welles monteerde veel, zijn films, zeker zijn latere, zijn duizelingwekkende montages... Dat was deels uit armoede.

Zo was hij jaloers op Tarkovski die een scène in één lang shot opnam.

Welles had daar gewoon de middelen niet voor.

Van *Merchant of Venice* is één fragment overgebleven. Elke las is zichtbaar en elk fragment heeft een verschillende

kleur en scherpheid. Een shot eindigt zelfs in een donkergele overbelichting, mogelijk het einde van een filmrol. En verder krassen, lassen, ook veel ruis en tikken op de klanksporen.

De grote monoloog van Shylock was zoekgeraakt, de negatieven zijn waarschijnlijk gestolen. En op het laatste heeft

Welles besloten de monoloog over te doen zonder kostuum en decor, in een woestijn ergens in de VS met een regenjas aan en tranende ogen, een knalrode lucht op de achtergrond.

Die scène eindigt met een brommer die onverwachts achterlangs rijdt en Welles die geërgerd 'cut' zegt.

Kijk, dat soort fragmenten, daar kan ik wat mee, daar ga ik direct door aan het werk.

Om diezelfde reden houd ik van Charles Ives.

Om die wankelende constructies die net overeind blijven en diep menselijk zijn. Denk aan de *The "St-Gaudens" in Boston Common* (Col. Shaw and his Colored Regiment) [uit *Three Places in New England*], die exact uitgeschreven wankeling,

waarvan elke uitvoering totaal anders is.

Ik houd verschrikkelijk veel van die man en zijn rake noten en rare stijlbreuken.

Een ander geval is Syd Barrett, die op een zeker moment duidelijk niet meer wist wat hij deed.

Zijn 'oeuvre' is echter klein en overzichtelijk (drie lp's) en hij werd omringd door slimme producers als Roger Waters en David Gilmour, die zijn rommeligheid heel fijntjes inkleedden en stileerden.

Vooraf *The Madcap Laughs* is een heel vreemde plaat: te vroege en te late inzetten, onverwachte tempowisselingen, foute noten, slepende vocalen van iemand die er niet echt meer bij is, soms zijn tekst vergeet. Kleine iconen van de verdampende geest.

Je hoort die fascinatie bijvoorbeeld terugkomen in mijn tapestukken, en de bandrecorder speelt daarbij een belangrijke rol.

Als kind bracht ik uren door voor de platenspeler maar ook achter de bandrecorder. Mijn vader maakte met een plank en wat spijkers een 'bandrecorder' voor mij, en ik spoelde daarop met de hand bandjes van voor naar achter. Later experimenteerde ik een beetje met zijn eenvoudige Sony.

Toen ik op het conservatorium beschikking kreeg over professionele recorders op 38 cm/s, was ik er niet meer bij weg te slaan. Ik ben altijd blijven houden van de bandrecorder. Van het fysieke geweld van overstuurde opnamen, van de oneindige transpositiemogelijkheden en alle verrassingen die dit opleverde, van de bandruis, van het slippen van de band. Een bandrecorder is een monster dat je moet temmen. Ik heb in Studio 1 in Den Haag regelmatig mijn oren opgeblazen met terugkoppelingen, het is als een auto op hoge snelheid, je moet weten wat je doet – maar wát een resultaat als je er alles uithaalt.

Ik gebruik nog steeds twee Revoxen bij het componeren.

Mijn vroege tapestukken, rond 1985, maakte ik met een beperkt analogo instrumentarium: zes bandrecorders, twee VCF-filters, een vocoder, een ringmodulator, een octaaffilter (die Stockhausen nog had gebruikt voor *Kontakte*) en de enorme galmplaat in de stille kamer.

Ook wiste ik soms fragmenten half uit met de Bulk Eraser, een machine bedoeld om banden schoon te vegen.

Er stond ook nog een klein kastje, naam vergeten, met een veer er in,

die geweldig klonk als je 'm van dertig centimeter hoogte naar beneden liet vallen. Die klank kon je dan weer acht octaven naar beneden transponeren met steeds weer een totale verrassing.

Met Jan Boerman had ik een vreemde band. Ik bewonderde hem, nog steeds trouwens: ik vind hem een van de grote bandcomponisten van de vorige eeuw.

Maar ik kreeg wel vaak de wind van voren tijdens compositieles.

Hij was soms kwaad om mijn materiaalbehandeling, die hij onesthetisch vond, wat mij vervolgens weer helemaal niets zei.

En dan dus echt kwaad!

De schaar in een klank die midden in zijn ontwikkeling zat, dat vond hij echt niet kunnen. Het had te maken met zijn antroposofische achtergrond.

Ik heb veel geleerd van zijn guldensnede-denken.

Ik heb van hem en ook van Louis Andriessen geleerd hoe belangrijk het is dat je vorm deugt.

Een luisteraar heeft meer aan een goed verteld slecht verhaal dan aan een slecht verteld goed verhaal.

Dat zie je bijvoorbeeld bij de late Stockhausen. Luister naar *Donnerstag aus Licht*: zijn vormen zijn ijzersterk en zijn verhalen flinterdun.

Of in *The Big Sleep* van Howard Hanks, een film die ik laatst voor de derde keer heb gekeken en weer begreep ik de plot niet. Maar het maakt niet uit, want de vertelling zit zo geheid in elkaar dat je ademloos kijkt en dénkt dat je het begrepen hebt.

Het is eigenlijk een abstracte detective, met alle kenmerken van dien, zonder de betekenislaag.

Het was indertijd een enorm kassucces, terwijl je mij niet wijsmaakt dat veel mensen de plot begrepen: erg interessant.

Toch kun je het overdrijven, dat doet volgens mij David Lynch: bij hem heb je het gevoel dat hij een spel met je speelt zonder je serieus te nemen; je doet enorm je best om alle wendingen te volgen, maar op een zeker moment voel je dat er nooit een oplossing is geweest voor al die raadsels en dan lijkt het of Lynch je zo'n beetje uitlacht langs de zijlijn; hij deed al lang niet meer mee.

Dan kun je nog zo'n meester zijn in vorm en stijl, je overschrijdt toch

een grens, die van de integriteit, en dat pikt niemand. Lars von Trier doet dat ook, op een demonisch niveau zelfs. Hij speelt op gruwelijke wijze met zijn kijkers en lacht ze vervolgens uit omdat ze snikkend de bioscoop verlaten. Dat vind ik dus echt niet kunnen.

Maar goed, mijn stelling blijft staan: liever Lynch dan een afschuwelijk slechte film van een heel integer filmer, daar haak ik na vijf minuten af.

Zo, nu even een pauze.

Geef alsjeblieft te zijner tijd kritisch commentaar.

Is er nog iets wat je wilt weten?

Tot donderdag in ieder geval...

pj

Nog een ps. over Barrett: ik luister net weer naar *The Madcap Laughs*. Het beste zijn die nummers waar de Floyd-jongens zijn afgebleven, zoals 'Terrapin'. Ik kan dat nummer noot voor noot dromen, met alle ongeregelheden.

Het is grappig dat andermans fouten zo onder je huid kruipen dat ze een onderdeel worden van je eigen systeem.

Een vervelende dominee van vroeger zei altijd: slecht voorbeeld doet slecht navolgen. Nou fijn zo, wat interesseert mij nou dat goede voorbeeld?

Waar moet ik dan naar luisteren?

Wish you were here, zo'n gladgestreken overgeproduceerde plaat? Bah.

Goede fouten zijn veel spannender dan braafheid.

Ik ben ook dwars, dat klopt, wanneer iedereen naar links gaat, ga ik rechts kijken wat of er rechts dan niet klopt.

dahag,

pj

CONCERT ELEKTRISCH ENSEMBLE

In de traditie van Stockhausen, Berio en Boerman opereert het ELEKTRISCH ENSEMBLE. Dit trio, bestaande uit Ronald Philipp, Pietjan van Rossum en Justin Billinger, houdt zich op een unieke en radicale manier bezig met het scheppen van nieuw geluid. Het ELEKTRISCH ENSEMBLE componeert met bandrecorders in combinatie met oscillatoren, ringmodulatoren, meetapparatuur en filters. Met alles wat daar bij hoort, speakers, snoeren en natuurlijk tapes, is de bandrecorder hier als instrument het uitgangspunt voor de creatie van klankkleur. De klankcomposities die zodoende gestalte krijgen in een langdurig en arbeidsintensief proces, zijn nog niet eerder voorgebracht in de geschiedenis van de elektronische muziek. In deze tijden van gemakzucht: synthesizers, sample-machines en andere computers, is het ELEKTRISCH ENSEMBLE een schijnbaar tegendraadse groep geluidsconcurerders. De drie bandrecordercomponisten studeren momenteel nog aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag en gaan verder met de principes waar Karl Heinz Stockhausen in 1959 met

VRIJDAG 27 & ZATERDAG 28 FEBRUARI zijn stuk 'Kontakte' mee begon. In het Kijkhuis zijn drie composities van de afzonderlijke leden van het ELEKTRISCH ENSEMBLE te horen, alsmede een gezamenlijk gecomponeerd stuk. Om ook te laten zien hoe het ELEKTRISCH ENSEMBLE met bandrecorders componeert, zal de uitvoering van het gezamenlijke stuk met video in beeld gebracht worden. Hiervoor zullen vijf camera's vijf bandrecorders in beeld brengen, die op even zoveel monitoren te zien zullen zijn. Opvallend aan deze visualisering is hoe de bandcomposities zijn samengesteld uit verschillende stukjes tape. De knip- en plaktechniek vormt de basis voor de klankcomposities.

De composities:

1. 'Adam X' (Philippi, 1985)
2. 'Wormwood's silent fall' (Van Rossum, 1985/1986)
3. 'Hanged drawn and quartered' (Billinger, 1986/1987)
4. 'Object' (Philippi, Van Rossum, Billinger, 1987)

Aanvang: 21.00 uur Entree: 5,-

Billinger, Van Rossum, en Philippi



1987, ode aan de bandrecorder

En richting winter

Hee Anthony,

Comment ça va?

Eindelijk weer wat koeler.

Heb altijd al meer van de winter gehouden en vind regen ook niet erg.

's Winters lekker schaatsen en de kou van net onder nul rond je kop.

Ik zou best een jaar in het hoge noorden willen wonen.

Liever dan in een warm land.

Afijn, het is wat het is.

Ik heb me juli en augustus thuis opgesloten om de eerste scène van *Achterna gedragen* te maken, dat is een theatervoorstelling samen met Petra voor april 2011. Ik moet in korte tijd de vorm helder krijgen. De eerste weken een hoofd vol watten door de hitte, jammer van de tijd.

Heb om goed te kunnen werken elke dag vaste rituelen.

Na het opstaan ga ik eerst fietsen, een half uur door de polders in redelijk tempo. Bij thuiskomst doe ik een soort gymnastiek: allerlei rek- en strekoefeningen voor de rug en de schouders. Ik heb dat nodig om de schimmen van de nacht weg te jagen en m'n systeem een beetje aan het stromen te krijgen. Bovendien, wanneer ik in twee maanden zo'n hele scène moet schrijven (dertig minuten), heb ik een goede conditie nodig. Ik ben wat dat betreft spartaans, ik rook niet meer, ik heb nooit gedronken en ik wil zo scherp en zo helder mogelijk blijven, zowel lichamelijk als geestelijk. Stimuli heb ik niet nodig want de bovenkamer slaat zonder al die rommel ook wel op hol.

Ik eet de laatste weken ook 'matig', geen suiker, weinig vet. Dat dieet heeft veel te maken met de spanning die ik opbouw tijdens het schrijven, die slaat op m'n maag waardoor ik qua eten weinig kan verdragen. Erg vervelend maar 't is niet anders en ik ben er de afgelopen twintig jaar aan gewend geraakt.

Fietsen is erg belangrijk: door de fysieke ervaring van luchtweerstand en pijnlijke spieren en de stilte van de polders kruip ik uit mezelf en creëer ik afstand. Bij thuiskomst gaan alle computers aan en werk ik een uur of vijf met een kleine pauze tussendoor.

's Avonds, tegen een uur of zes, stop ik en rommel ik wat aan:

soms werk ik een uur in de tuin, soms lezen.

Om half acht eet ik en kijk ik journaal. Vervolgens gaat de televisie weer uit en werk ik door tot een uur of elf. Niet altijd, soms kijk ik een film, er ligt nu een stapel Fellini's, ik ben me aan het verdiepen in zijn montages.

Dus over het algemeen zien de dagen er hier hetzelfde uit:

ik, Foon, Fiets en Zeepje,

de piano, de computers, de luidsprekers, de tuin, de fiets.

Ik houd een dagboek bij en dat gaat over belangwekkende zaken als:

vandaag gestoken door een horzel en verder alleen over films, boeken en muziek.

En natuurlijk is er m'n werk in de klassieke cd-zaak in Rotterdam, dat ik al vijftien jaar twee dagen per week doe en dat in z'n eenvoud een goede tegenhanger is van al die breinactiviteit. Ik help mensen bij het vinden van de muziek die ze mooi vinden en die blijge zichten schenken me een grote voldoening. En verder bemoei ik me daar met de inkoop. Ook dat is in die vijftien jaar een onderdeel van een ijzeren routine.

Ik heb je oude documenten gestuurd, schoolpasjes en verzuimbrieven, daar heb ik eigenlijk spijt van, niet zo'n zin om de lolbroek uit te hangen. Ik stuur een aantal partituurpagina's op, die heb ik liever in het boekje. De orkestpagina's zijn misschien veel te groot. Ik heb nu een website, bijna klaar, je kunt kijken op www.pietjanvanrossum.nl of www.buromono.nl daar zie je m'n werkenlijst en alle info over die werken die ik heb. De toelichtingen zijn veel interessanter dan deze prietpraat.

dahaag,

pj

Staartje

Ik wil nog iets zeggen over de mensen met wie ik graag werk.
Is belangrijk.

Met Petra van der Schoot werk ik graag samen omdat ik haar nooit iets
hoef uit te leggen.

Onze communicatie verloopt via muziek en beeld. Ik maak iets waar
zij op reageert en omgekeerd. Omdat ze zowel een beeldendekunst- als
een muziekachtergrond heeft begrijpt ze precies hoe ik werk, wat een
partituur is, wat tijd is, wat een spanningsboog is en hoe het is om een
speler te zijn op een podium.

Petra heeft een opleiding beeldhouwen gedaan, bij Robert O'Brien,
ze studeerde bij Dick Raaijmakers en
hoofdvak cello aan het Haags conservatorium.

Ze is één van de meest bijzondere beeldend kunstenaars die ik ken, en
helaas ook één van de meest teruggetrokkene. Wie de kans krijgt moet
proberen haar werk te zien, haar torso's van kippengaas, haar foto's.

We zijn nu bezig aan onze tweede avondvullende
muziektheatervoorstelling, *Achterna gedragen*. De eerste voorstelling,
Aantekeningen van een zoogdier, was een succes, wat bijzonder was,
want er was geen vertelling, er was geen tekst, alleen de muziek, twee
acteurs en af en toe film.

Wat zij in die voorstellingen doet is bijzonder, ik ben blij
dat ik met haar kan samenwerken.

Tijdens November Music draaien we, met Monica Germino op viool en
Reinier van Houdt op piano, onze eerste samenwerking,
alle terre assenti voor viool, piano, vier luidsprekers en film
waar zij het nodig vond.

Verder verzamel ik langzaam een kleine groep getrouwen om me heen,
mensen die zich toewijden aan kwaliteit en avontuur, mensen die ik
intussen goed ken en met wie ik vaak heb gewerkt:

Reinier van Houdt (pianist), Arnold Marinissen (de slagwerker,
u welbekend), Jennifer van der Hart (sopraan).

Hetzelfde geldt voor groepen als het Ives ensemble en het MAE.
Beter een paar goede vrienden dan een kamer vol kennissen.

De samenwerking met Asko|Schönberg was trouwens ook erg fijn, ook
daar een club goede en toegewijde muzikanten. Ik hoop hen ook aan de
lijst toe te voegen.

De flyer lijkt me leuk in het boekje, als het intussen niet al te vol is.

Uw mede vermede minstverwede wederverminste minderbroeder,
alex jacto flest



Aantekeningen van een Zoogdier, 2008

<no subject>

O kijk nou, nog een laatste oprisping, pj weigert maar halstarrig de geest te geven.

Ik ergerde me aan een opmerking van Boulez.

Een componist, elke kunstenaar, reduceren tot een canon, ja, dat kun je doen. Pierre Boulez doet dat. Hij weigert categorisch bepaalde werken van Stravinsky uit te voeren omdat hij ze, vermoed ik, niet interessant genoeg vindt.

Wanneer een kunstenaar mij interesseert, wil ik elke noot horen, elke letter lezen en elke kras op papier zien.

Ik kan werk niet los zien van het mens zijn, denk dat iedere goede kunstenaar op zoek is naar een absolute waarheid en zingeving, en mijn ervaring is dat je de beste resultaten van die zoektocht niet vindt in de werken die hermetisch gesloten zijn in al hun perfectie. Het is juist mooi om de kwetsbaarheid van die grote mannen te zien. Daarom zijn ook zo interessant die werken waar ze niet uitkwamen, de lijken in de kast.

Zo'n werk over Franciscus van Assisi van Ravel bijvoorbeeld, of zijn vreemde lofzang op industrie en fabrieken.

Om het onvoltooide *Le fils des étoiles* van Satie heb ik zelfs een muziektheaterproductie gebouwd.

Wanneer ik kijk naar mijn persoonlijke favorieten van bijvoorbeeld Debussy, Ravel, Stravinsky, Stockhausen, dan zijn dat werken die een beetje in de schaduw staan. *Perséphone* van Stravinsky, *L'enfant et les sortilèges* van Ravel, *Le Martyre de Saint Sébastien* (de complete versie met verteller, nota bene door Caplet georkestreerd) van Debussy, *Trans* van Stockhausen.

Nu ik het lijstje zo voor me zie besef ik dat alle werken theateraal zijn en de eerste drie discontinu: kleine vormpjes in elkaar gepast als een puzzel.

Dus juist datgene wat ik zelf nooit doe. Eigenaardig.

Twee werken zijn met verteller, drie werken met koor en solisten.

Het is duidelijk wat ik nog graag zou willen doen ik de toekomst: opera, oratorium, theater.

À la Cour des Lilas is een opzet voor een opera.

Ik wil ook een volledige kerkdienst componeren inclusief

preek en bijgeluiden uit alle hoeken van de kerk,
de kerk als theater. En dan alles, ook die preek,
uitgecomponeerd en getimed, lange stiltes,
misschien zelfs ensceneren de ambulance die langsrijdt.

De kerkdienst der kerkdiensten.

En natuurlijk weer het orgel.

Om de één of andere reden zie ik dan steeds de Sacré-Coeur in Parijs
voor me.

Dat wordt diep in de buidel tasten daarginds in het Vaticaan,
maar dan krijgen ze ook wat!

Ga nu wat op vakantie, 15 september terug.

Dahag,

pj



acteren, even niet acteren

Laatste brief uit Mürren

Heehoi,

Laatste brief uit Mürren (Zwitserland), bij Lauterbrunnen.

Ben hier af en toe. Heb à la Cour des Lilas deels hier geschreven,
november/december 2008 in het huisje van
contrabassistes Cristin Wildbolz,

zij is soms lange tijd weg en dan pas ik op kat Pizzu.

Het huisje heeft alleen een tegelkachel, dus in de winter 2 uur
stoken per dag, en zelfs nu in september al behoorlijk fris.

Gisteren van de Schilthorn (2900 m) naar Stechelberg (900 m)
gewandeld. Heb er 10 uur over gedaan en het was buitengewoon mooi.

Ik heb de Lutschinen van sneeuw tot stroompje tot beekje tot stroom tot
krachtige beek zien transformeren. Wel erg heftig,
beenspieren vandaag totaal versleten.

Maar toch, geen mooiere manier van reizen dan te voet (of met de fiets).
Er is ook iets met m'n reisgedrag. Van Trier naar Aken lopen. Van
Hoek van Holland naar Le Havre lopen. Van Basel uit op de fiets
over de Alpen. Ik krijg er pas lol in wanneer er rücksichtslos
één kant op wordt gefietst of gewandeld en liefst zo ver mogelijk weg.
Er is een link met het componeren, ook altijd grote projecten die naar zo
ver mogelijk weg vertrekken.

Ik heb je geschreven dat taal voor mij voelt als een
onhandig vehikel om me mee voort te bewegen. De brieven die ik je
stuurde waren vooral bedoeld als info.

Nu stel je voor om alle brieven achter elkaar te zetten
als tekst voor het boekje.

Als ik die teksten zo achter elkaar doorlees voelt het alsof ik heel
zwaar heb getafeld.

Het is voor mij moeilijk te begrijpen wat je er mooi en
poëtisch aan vindt.

Ik lees alleen een man die iets probeert uit te leggen in spijkerschrift.

En ik zeg dat niet als charlatan of uit valse bescheidenheid.

Beweegredenen neerschrijven is voor mij als lopen met
duikersschoenen, van die schoenen waar Haddock en Kuifje mee
duiken in De schat van Scharlaken Rackham.

Ik schuif en meet en weeg elk woord en uiteindelijk krijg ik de tekst dan helder.
Bij het componeren is die zwaarte er niet, daar kan ik iets vertellen met een enkel gebaar.

Goed, zet de teksten onder elkaar, het is wat het is, dit is wat er uitkomt.
Zet deze mail er dan nog onder, dan weten lezers gelijk waar ik met vakantie ga en hoe de kat van Cristin heet.

Het is schokkend om te zien hoe ver de gletsjers en de eeuwige sneeuw zich intussen hebben teruggetrokken. Ik kan het vergelijken want ik kom hier met tussenpozen vijfendertig jaar. Als ik hier over dertig jaar terugkom (pff dan ben ik 74) liggen waarschijnlijk alleen de Eiger, Mönch en Jungfrau nog in de sneeuw.
Probably mother nature's not amused by us.
Morgen weer naar huis, naar Foon, Zeep en Fiets,

grüezi mitenand,

PJ

ergens tussen Schilthorn en Stechelberg





Peter Adriaansz werd in 1966 in Seattle geboren en studeerde compositie aan de conservatoria van Den Haag en Rotterdam, alwaar hij onder meer les kreeg van Louis Andriessen, Brian Ferneyhough en Peter-Jan Wagemans.

Adriaansz' werken worden met grote regelmaat wereldwijd uitgevoerd en hebben op vele nationale en internationale podia gestaan, van het Holland Festival tot Huddersfield en van Tashkent tot Toronto. Adriaansz' muziek kenmerkt zich door een systematische, op onderzoek gebaseerde inslag waarin klank, vorm en hoorbare wiskunde de voornaamste ingrediënten zijn. De laatste jaren valt ook een toenemende interesse in flexibiliteit, variabele vormen en - vooral - microtonale reflectie in zijn werk waar te nemen. Deze interesse leidde onder meer tot een aantal grootschalige composities zoals *Prana* (2007), *Music for Sines, Percussion, EBows & variable Ensemble* (2008) en *Three Vertical Swells*, (2010) voor versterkte ensembles terwijl *Anekabahudaravaktranetram*, 2007 en *Verdichtingen*, 2009 zijn geschreven voor orkest en stemmen. Daarnaast twee grootschalige series over ruimtelijke harmonie (*Structures I-XVI*, 2005) en micro-acustica (*Waves 1-13*, 2008) plus vele (electro-)akoestische werken naar aanleiding van incidentele opdrachten.

Werkenlijst Peter Adriaansz (selectie)

- No.5 *Chant Negatif* (1995) (40')
for soprano, string orchestra and 6 percussion
- No.11 *3-pt. Product* (1998) (25')
for harmonium, fl/picc trb. & 2 perc
- No.13 *Comfort*, for Orchestra (2001) (7')
for large Orchestra
- No.18 *Triple Concerto* (2003) (18')
for ensemble (rec, cl/bs cl, trb, el.gt, mar, pf, vl, cb)
- No.19 *6 Parts for 7 (or more) Players* (2003) (17'-30')
for ensemble (hpschd, fl + hrp, cl, trb, vc + pc, pc solo, harm. instr)
- No.20 *9 through 99* (2003) (12')
for ensemble (pf 4-hands, vib, mar, 2 fl, bs cl, bsn, vl, vla, vc, cb & ch cymb)
- No.24 *7 Dances for Percussion 4-tet* (2004) (26').
for percussion quartet
- No.27 *Structures I -XVI* (2005) (ca. 400')
for any kind of mixed ensembles and orchestras, with or without live electronic delay
- No.35 *Prana* (2007) (63')
For amplified ensemble of electric guitars, eBow piano, percussion & female voices
- No. 37 *Waves 5 - 7* (2007/2008) (ca. 28')
For 2 winds, trombone, percussion, el. Guitar & eBow piano)
- No.39 *Waves 11 - 13* (2008) (ca. 18')
For variable ensemble of treble instruments, sinetones & subsonic waves
- No. 41 *Enclosures* (2008) (20')
For voice, viola, microtonal MIDI keyboard & sinewaves
- No. 44 *Verdichtingen* (2009) (ca. 27')
For Orchestra, Narrator & Sinewaves
- No. 45 *Three Vertical Swells* (2010) (ca. 30')
For amplified ensemble, Hammond Organ & Sinewaves



Piet-Jan van Rossum (1966, Delft) 1985-1990 – studie compositie bij Louis Andriessen, Jan Boerman en Dick Raaymakers. 1990-1994 – studie compositie bij Klaas de Vries en Peter-Jan Wagemans. 1985-1990 – studie orgel bij Rienk Jiskoot.

Van Rossum richt zich bovenal op het componeren. In zijn eigen woorden: “Ik ben lid van een oeroude stam wilde en schuwe vertellers, spelend met tijd en vorm, met vensters naar tuinen waar de tijd trager verloopt. Het is een wereld zoals ik die zie en leef: een houten balk vol splinters, stukken schoonheid en het breken of ontbreken daarvan, veel wachten, stiltes. Dit verklaart mijn fascinatie met gekraste film, roest, een gebroken stem, grammofoonplaten, ouder worden. Het gaat allemaal over het vinden van een nieuwe schoonheid in de corrosie van een oude (klank)wereld. Zoals Aart van der Leeuw schreef: ‘Ademen kan ik nu eenmaal pas goed in een wereld, die ik volgens mijn eigen dromen heb herschapen’.”

Met sommige kunstenaars heeft hij een speciale band, mensen die zich toewijden aan kwaliteit en avontuur: beeldend kunstenaar/regisseur Petra van der Schoot, pianist Reinier van Houdt, slagwerker Arnold Marinissen, sopraan Jennifer van der Hart, het Ives Ensemble.

Werkenlijst Piet-Jan van Rossum (selectie)

and somewhere inbetween voor sopraan, 4 instrumenten en 4 luidsprekers

à la Cour des Lilas voor sopraan en ensemble

Aantekeningen van een zoogdier, beeldend muziektheater voor piano, 7 luidsprekers en 2 acteurs*

achtien proeven met kleine tertsen voor zingende slagwerker, koor ad lib. en 2 luidsprekers

attendre longtemps, je suis sans identité voor 2 pianos, ensemble en 2 luidsprekers

Angel Alley voor 4 luidsprekers en film*

alle terre assenti voor viool, piano, 4 luidsprekers en film*

andere route, hetzelfde zicht voor 2 pianos en groot orkest

Alberto Giacometti, cyclus in 3 delen (“Annette dans l’atelier”, “Annette [1954]”, “Annette IV”) voor strijkkwartet, 2 pianos, tuba en 2 luidsprekers

acteren, even niet acteren voor altviool en piano

*film/theaterregie van Petra van der Schoot

Colofon

Idee en productie: Muziek Centrum Nederland/November Music
Auteurs: Anthony Fiumara, Peter Adriaansz, Piet-Jan van Rossum
Redactie: Anthony Fiumara
Eindredactie en drukwerkbegeleiding: Ingrid Luycks (teleXpress)
Coördinatie: Anthony Fiumara, Ingrid Luycks
Vormgeving: Jac de Kok
Productiebegeleiding en boekconcept: teleXpress
Druk: Lecturis
Oplage: 1000 exemplaren

Publicatie: NM 03 NL

ISBN: 978-90-76937-30-4

© 2010 **Anthony Fiumara** ('Alles voorbij: de muziek van Peter Adriaansz en Piet-Jan van Rossum' en 'Nee, niet *dat* godverdomme, maar *ditt!*');
Peter Adriaansz ('Hoe ik een bekeerling werd' en 'Muziek als Objectieve Waarheid'); Piet-Jan van Rossum ('Over pedaaltechniek en Studebakers').

Links

www.mcn.nl
www.novembermusic.net
www.anthonyfiumara.com
www.pietjanvanroosum.nl
www.peteradriaansz.com

PUBLISHED BY teleXpress 2010

De uitgever heeft ernaar gestreefd de auteursrechten van het beeldmateriaal in dit boek te regelen volgens de wettelijke bepalingen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de uitgever wenden.

De activiteiten van teleXpress worden mede mogelijk gemaakt door de gemeente Tilburg

