

NM 07

NL EN

Muziek als gebaar over Robert Zuidam festivalcomponist tijdens November Music 2013



Muziek als gebaar

over Robert Zuidam
festivalcomponist tijdens November Music 2013

Muziek als gebaar

over Robert Zuidam
festivalcomponist tijdens
November Music 2013

Music as gesture

about Robert Zuidam
festival composer at
November Music 2013

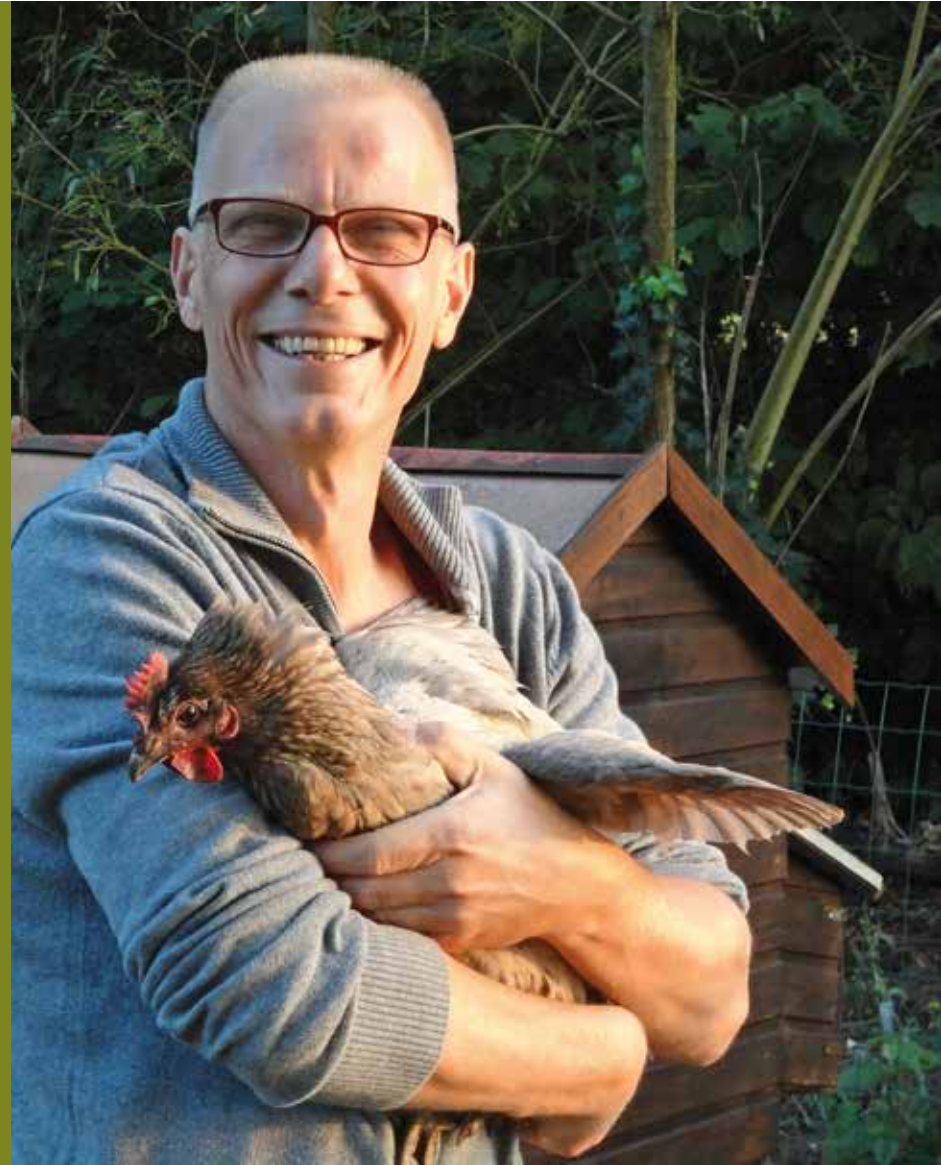


Content

	6	
Introduction	52	Rudderless
	8	
Music as gesture	58	Wall of sound
	18	
Fairytale French versus upgraded doggerel	72	Bosch Requiem
	78	Biography
A beautiful sound	22	
	82	Further reading and listening
Drama on tap	30	
	36	87
Remarkable figures and a posh bitch		List of works
	40	92
Spirituality and devotion		Colophon

Inhoud

	7	
Inleiding	53	Stuurloos
	9	
Muziek als gebaar	59	Wall of sound
	19	
Sprookjesfrans versus veredeld Sinterklaasrijm	73	Bosch requiem
	79	Biografie
Een schoon geluit	25	
	83	Verder lezen en luisteren
Drama is een kraan	33	
	39	87
Markante figuren en een hockeydoos		Werkenlijst
	92	Colofon
Spiritualiteit en devotie	43	



July 2013. High summer in Amsterdam. Over a number of days and in various locations, composer Rob Zuidam (1964) patiently allowed himself to be grilled by five young writers in the context of a master class in Advanced Music Writing¹, facilitated by the cultural organisation Domein voor Kunstkritiek, VPRO Radio 4 Eigentijds, and www.muzeekvan.nu, on the initiative of ‘master’ Elmer Schönberger. November Music invited the group to collaborate on a compelling story about Zuidam, who is this year’s festival composer. The interviews lasted a total of five hours and yielded a rich harvest. Each of the participants selected a different line of approach as a starting point for a partial essay about an eloquent and vibrant composer.

Joep Christenhusz put the linguistic aspects of Zuidam’s art under the microscope in order to shed light on his most important music-theatre works. Marianne de Feijter asked the composer about his teachers and his life. Jan Nieuwenhuis looked at – and listened to – the music-dramatic works from the point of view of the characters and in reference to themes such as spirituality and devotion. Whether Zuidam applies a different method to writing instrumental music than to composing vocal scores was a subject that he discussed with Charlie Crooijmans. Finally, Ciska Weeda wrote a concise commentary on the *Bosch Requiem*, which premieres at November Music. In addition, she provided the intriguing interview quotes about the composition process that are dispersed throughout the text.

Collectively, we wish to thank Rob for his time, forbearance, and inspiring answers. And, of course, Elmer for his reassuring guidance.

¹ ‘Advanced Music Writing’ is a continuation of ‘Writing about Music’, a project that culminated in a review marathon at November Music 2012. ‘Advanced Music Writing’ combines some of the participants in the 2012 project with new writing talent.

Op een aantal zomerse dagen in juli 2013 liet componist Rob Zuidam (1964) zich op verschillende locaties in Amsterdam geduldig ondervragen door vijf jonge schrijvers over muziek. November Music vroeg dit ‘clubje’ om in het kader van de masterclass ‘Doorschrijven over muziek’, georganiseerd en mogelijk gemaakt door het Domein voor Kunstkritiek, VPRO Radio4 Eigentijds, www.muzeekvan.nu en initiatiefnemer en ‘master’ Elmer Schönberger, een gezamenlijk boekje open te doen over de festivalcomponist van 2013.¹ Elk van de schrijvers koos uit de rijke oogst van vijf uren interview een eigen invalshoek voor een deelbeschuwing over een even kleurrijk als welbespraakt componist.

Joep Christenhusz legde de talige kant van het componeren van Zuidam onder een vergrootglas en belichtte daarmee de belangrijkste muziektheatrale werken. Marianne de Feijter ondervroeg de componist over leermeesters en leven. Jan Nieuwenhuis bekeek en beluisterde het muziekdramatische werk vanuit de personages en vanuit thema’s als spiritualiteit en devotie. In hoeverre het componeren van instrumentale muziek voor Zuidam afwijkt van het schrijven van vocale partituren was het onderwerp van gesprek met Charlie Crooijmans. Ciska Weeda schreef een korte toelichting op het *Bosch requiem* – dat in November Music in première gaat – en leverde illustrerende interviewcitaten over het componeerproces.

Als groep bedanken we Rob voor zijn tijd, geduld en inspirerende antwoorden, Elmer voor zijn geruststellende supervisie.

¹ ‘Doorschrijven over muziek’ is een vervolg op ‘Schrijven over muziek’. Dit project culmineerde in een recenseer-marathon tijdens November Music 2012. ‘Doorschrijven over muziek’ combineert enkele deelnemers uit 2012 met nieuw schrijftalent.

Music as gesture

Get composer Rob Zuidam to discuss his music and there is every chance you will enter into an hours-long conversation about eccentric female characters, literary sources of inspiration, the magic of the human voice, and the love/hate relationship between music and dramaturgy. Such are the hobby horses of this self-proclaimed ‘musical-theatre beast’. The composer feels most at home in the world of musical theatre and opera, where sound merges seamlessly with words and gestures; and vice versa.

‘All things considered, music is about gesture,’ explains Zuidam with a faint trace of a Rotterdam accent. ‘Even the thoroughly constructivist scores of the post-war avant-garde are brimming with it. Take, for example, Ligeti’s *Kammerkonzert*. All that chromatic wriggling on a postage stamp and then, abruptly, a unison sound spanning four octaves. As a listener you would have to be completely deaf to miss it.’

According to Zuidam, musical gestures are very important in vocal music. For one thing, the text is expressed in the notes, whichever way you look at it. Equally essential is the presence of voices. ‘The impact of the human voice is immediate; also because it is inexorably connected to the body. During a performance, the voice is always the centre of attention, which implies there is an element of theatricality. Such dramatic tension is a constant factor in opera, music theatre, and recitals. Actually, there does not need to be any singing at all. Often the mere presence of a singer suffices.’

‘Based on the sensations I experience when reading a text, a “sound picture” pops up in my mind. I slowly savour all aspects. What is this, how long will that take, where is it going and why? Such questions are very useful and eventually it all starts to flow.’

Muziek als gebaar

Laat componist Rob Zuidam een boom opzetten over zijn muziek en je zit al snel een paar uur te praten over excentrieke vrouwenrollen, literaire inspiratiebronnen, de magie van de menselijke stem en de haat-liefdeverhouding tussen muziek en dramaturgie. Het zijn zo de stokpaardjes van een muzikaal theaterdier. Van een componist die het best gedijt in de wereld van muziektheater en opera, waar klank naadloos overgaat in woord en geste; en vice versa.

‘Welbeschouwd is alle muziek eigenlijk gebaar,’ verduidelijkt Zuidam met zijn licht Rotterdamse tongval. ‘Zelfs die ontzettend constructivistische partituren van de naoorlogse avant-garde staan er vol mee. Neem Ligeti’s *Kammerkonzert*, al dat chromatische gewriemel op de vierkante millimeter en dan, patsboem, een unisonoklank over vier octaven. Je moet als toehoorder toch wel totaal doof zijn, wil je dat missen.’

Die muzikale gestiek geldt volgens Zuidam in extreme mate voor de vocale muziek. Dat heeft enerzijds te maken met de aanwezigheid van een tekst die zich, hoe je het ook wendt of keert, een weg zoekt naar de noten. Anderzijds is ook het feit dat er überhaupt een stem in het spel is belangrijk: ‘De menselijke stem heeft nu eenmaal een uitzonderlijke directheid, omdat zij onlosmakelijk is verbonden met het lichaam. Bij een uitvoering staat de stem daarom altijd in het middelpunt van de aandacht en daarin ligt automatisch een theateraal element besloten. Die theatrale lading is er altijd, in opera, muziektheater en liedkunst. Eigenlijk hoeft er niet eens gezongen te worden, de aanwezigheid van een zanger is vaak al genoeg.’

‘Aan de hand van de sensatie die bij het lezen van een tekst ontstaat, krijg ik een bepaald klankbeeld voor ogen. Daar ga ik dan langzaam

Gesture, language, theatrical impact, vocals. These are the leitmotifs of a composer who seems born for the musical theatre. His list of works contains no fewer than seven opera titles. Number eight is on the way.

So it's all the more remarkable that Zuidam took his first musical steps in the Rotterdam punk scene of the early 1980s, where as a teenager he played in various bands. Because he was dissatisfied with the done-to-death formats and clichéd chord schemes he began to experiment on his own and conceived a passion for the contemporary repertoire. One day he sauntered into the Rotterdam Conservatory. Much to his surprise, he was



verder naar op zoek. Wat is dit, en hoe lang duurt dat, waar gaat het naartoe en waarom? Dat zijn zeer nuttige vragen om te stellen en op een gegeven moment gaat het dan stromen.'

Gebaar, taal, theatraliteit, zang. Het zijn de leidmotieven van een componist die voor het muziektheater in de wieg lijkt gelegd. Met maar liefst zeven operatitels spreekt zijn werkenlijst boekdelen. Nummer acht is overigens in de maak.

Des te frappanter is het dat Zuidam zijn eerste muzikale schreden binnen de Rotterdamse punkscene van de vroege jaren tachtig zette, waar hij als tiener actief was in verschillende bandjes. Uit onvrede met de platgetreden vormformules en dito akkoordenschema's begon hij al snel voor zichzelf te experimenteren en een liefde voor modern repertoire te ontwikkelen. In die jaren stapte Zuidam ook maar eens het Rotterdams Conservatorium binnen. Hij werd er tot zijn eigen verbazing meteen aangenomen en keek er tot 1989 het compositorische ambacht af van Klaas de Vries en Philippe Boesmans. 'Van Philippe heb ik enkel in het eerste jaar les gehad,' herinnert Zuidam zich. 'Toen ik aankwam was al bekend dat hij nog maar een jaar les zou geven, dus ik greep mijn kans. Waarschijnlijk zou ik op een later moment meer aan hem hebben gehad. Hij had een vreemde interesse voor "de noot in zijn omgeving", terwijl ik toen nog veel meer met de grote lijnen bezig was. Als je met een compositie bij Philippe kwam, zat hij er een tijdje naar te staren. En dan zei hij na twintig minuten: "Deze F hier moet een Fis zijn." Pas later kwam er van zijn interessante betogen veel boven borrelen. Hij heeft mij veel geleerd over wanneer je in een stuk met iets nieuws moet komen.'

'Op een bepaald moment hoorde ik orkeststukken van Ligeti en Xenakis en dacht: "Wauw, waanzinnig! Maar hoe maak je zo iets?" Debussy, dat

admitted straight away. He stayed until 1989. Klaas de Vries and Philippe Boesmans showed him the ropes of composing. 'I only took lessons with Philippe in my first year,' recalls Zuidam. 'Word was already out that he would teach for just one more year so I jumped at the chance to study with him. However, I think I might have benefitted more if this had happened at a later stage in my development. He was weirdly focused on "the note in its context", whereas I was still preoccupied with the broad outlines. If you brought him a composition, Philippe would stare at it for a while. After twenty minutes he'd say, "This F should be an F sharp." It was not until later in my career that his interesting arguments rose to the surface. For instance, he taught me a lot about when to introduce a new element to a piece.'

'At some stage, I heard orchestral pieces written by Ligeti and Xenakis and thought: "Wow, amazing! But how do they do it?" Debussy I could understand: a handful of strange lingering chords without a resolution. But the post-war pieces were out of my league. On reading the liner notes of the albums, I noticed that these people had studied composition at a conservatory, which sounded like a good idea. Once I had enrolled in music college I didn't know what the hell everyone was saying. For example, "the taboo of the third". What was that all about?'

De Vries was a different story. 'Basically, he was my first audience,' Zuidam said in a radio interview about his opera *Adam in ballingschap*. 'I learnt that you might as well eliminate everything that does not belong in a composition. Klaas is a very good listener; he did not try to impose his own style. You only have to look at colleagues who also studied with him. If you compare me to composers such as Piet-Jan van Rossum or Jan van de Putte it is obvious that we are very different.'

kon ik nog wel volgen. Een paar rare akkoorden die wat langer blijven hangen dan normaal en niet oplossen. Maar van die naoorlogse dingen, daar begreep ik weinig van. Op platenhoezen las ik dat die lui compositie hadden gestudeerd aan conservatoria, dat moest ik ook maar eens gaan doen. Eenmaal op het conservatorium begreep ik geen reet van waar ze het over hadden. "Het taboe van de terts" bijvoorbeeld. Ik dacht dan, waar maak je je druk om.'

De Vries was een ander verhaal. 'Hij fungeerde eigenlijk als mijn eerste publiek,' zo zegt Zuidam in een radio-interview naar aanleiding van *Adam in ballingschap*. 'Van hem leerde ik dat je alles wat niet thuis hoort in een stuk net zo goed kunt weglaten. Klaas kon ontzettend goed luisteren en legde absoluut geen stempel op. Dat zie je bijvoorbeeld terug bij generatiegenoten die ook bij hem studeerden. Vergelijk mij met een Piet-Jan van Rossum of een Jan van de Putte, we componeren alle drie totaal verschillend.'

'Hoe ik zelf doecer is volkomen afhankelijk van de leerlingen. De studenten aan Harvard bijvoorbeeld [Zuidam doeerde er in 2010] waren heel erg beïnvloed door componisten als Ferneyhough en Lachenmann. Ze leerden dat de muzikanten hen moesten haten. Het was een bastion van academische intellectualistische muziek. Ze hadden mij gevraagd omdat ze weer eens wat anders wilden uitproberen. Het waren erg muzikale en slimme mensen, maar het kwam erop neer dat ik ze vooral praktische handreikingen gaf. Er was bijvoorbeeld iemand met een solostuk voor cello, genoteerd op zes balken en boordevol flageoletten. Het notengebeuren speelde zich vooral voorbij de kam af, en dan ook nog in een heel speciale notatie. "OK," zei ik, "stel je voor, ik ben de cellist, wáár moet ik kijken?" Het idee

'My approach to teaching depends wholly on my pupils. For instance, the students at Harvard [where Zuidam was Erasmus Visiting Professor in 2010] were greatly influenced by composers such as Ferneyhough and Lachenmann. They had been taught that musicians should hate them. It was a citadel of academic intellectualistic music the university had invited me because it wanted to try something different. The people were clever and had great musicality but I mainly gave them practical tips. Someone brought a solo piece for cello, notated on six staves and packed with flageolets. The notes clustered around the bridge and the notation was very unusual. "OK," I said, "Let's pretend that I am the cellist, tell me where to look." That it was possible to go to the pub with musicians and have a good time was unheard of. They were intrigued that I make a living off composing. Naturally, for them – considering the type of music they produced – that would be fairly hard. If the public dislikes you and so do your musicians, who else is there to antagonize? Conversely in Tanglewood, where I've taught some summer courses, you find very musical musicians. I'm booked to do it again in 2015. Fantastic! The Tanglewood composers and musicians are an inspiration.'

Yet, neither Boesmans nor De Vries put Zuidam on to opera. It was the German composer Hans Werner Henze (1926-2012) who pointed the way. Zuidam: 'I think Oliver Knussen [British composer and conductor, ed.] told him that he should listen to my music. A few months later he turned up on my doorstep. Henze has been very important; also on a personal level. He believed very strongly in himself: Go for it and continue until it is exactly as you want it to be. Those are valuable lessons for a fledgling composer.'

'As he got older I regularly visited him in Marino. Especially later, after

dat je ook met muzikanten in de kroeg kunt zitten en een leuke tijd met ze kunt hebben, bleek een geheel nieuwe invalshoek voor hen. Zij vonden het heel interessant dat ik leef van mijn muziek. Voor hen was dat – bij het soort muziek dat zij schreven – wel vrij lastig natuurlijk. Als het publiek je haat en je muzikanten ook, wie hou je dan nog over om tegen je in het harnas te jagen. Ook in Tanglewood, waar echt de muzikaalste muzikanten zitten, heb ik een aantal zomers lesgegeven. In 2015 ga ik er weer heen. Erg leuk. Van die componisten en muzikanten krijg ik zelf ook weer allerlei ideeën.'

Toch was het Boesmans noch De Vries die Zuidam definitief op het spoor van de opera zette. Dat deed de Duitse componist Hans Werner Henze (1926-2012). Zuidam: 'Volgens mij had Oliver Knussen [Britse componist en dirigent, red.] hem eens verteld dat hij naar mijn muziek moest luisteren. Een paar maanden later stond hij bij mij op de stoep. Henze is heel belangrijk voor mij geweest. Ook als mens. Hij had een zeer sterk geloof in zichzelf: er tegenaan gaan en doen, totdat het naar je zin is. Dat zijn waardevolle lessen voor een jonge componist.'

'Naarmate hij ouder werd, ging ik regelmatig naar hem toe. Hij had, zeker nadat zijn partner Fausto was overleden, heel graag gezelschap in Marino. Hij was iemand die op exuberante wijze van zijn muziek wist te leven, een voorbeeld dat ook in die zin voor mij tot aanbeveling strekte. Ik was daar dan een aantal dagen, we wandelden wat door de tuin, praatten over van alles en nog wat, maar altijd kwamen ook muziek en opera aan de oppervlakte. Hij was een echte probleemoplosser, geen wonder, want hij had toen al ontzettend veel opera's geschreven. Mede daardoor had hij een enorme theatrale intelligentie. Los van zijn muzikale kwaliteiten was hij een ongelofelijke figuur, een dandy die daar in Marino een miniparadijsje had gecreëerd. Het was heel erg leuk en inspirerend om

his partner Fausto had died, he was glad of the company. He lived off his music in an exuberant way, which was a valuable lesson. I used to come for a few days, we would walk in the garden and talk about all sorts of things but music and opera were never far from his mind. He was a real problem solver. No surprise there as he had written a large number of operas. His dramatic nous was highly impressive. Apart from his musical qualities he had an incredible personality; a dandy who had created a mini paradise in Italy. It was a lovely place to be and very inspiring. I always left with plenty of new ideas and a feeling of elation. All the problems seemed to have dissipated.'

In another respect too, Henze proved important. Zuidam: 'At the time he was the artistic director of the Munich Biennale. He was the first to commission a full evening's work from me. Plus, he had tons of money to spend. That did help, even if I was thrown in at the deep end. All the more so because he thought I was just the type to write my own libretto.'

Henze's intuition proved correct. Essentially, this was a small miracle. For until then – by his own account – Zuidam had mainly been interested in music theatre because of the female beauties on stage. Nevertheless, his first opera *Freeze* (1994) turned out to be a success. Not least because of his devil-may-care panache when accomplishing the double role of composer and librettist, as Henze had intended. *Freeze* is breathtakingly rapid on both counts. Musically, it is a refreshing cocktail of witty style contrasts and ironic paraphrasing while the libretto is the operatic equivalent of an action film. Aptly so, for the opera is based on the notorious story of Patricia Hearst, the millionaire's daughter who was held hostage by a group of left-wing extremists in 1974 and subsequently decided to join her kidnappers. Talk about striking female leads!

er te zijn. Ik ging altijd weg met ideeën en met het gevoel dat er inderdaad geen problemen waren.'

Ook in een ander opzicht was Henze belangrijk. Zuidam: 'Hij was indertijd directeur van de Münchener Biennale en gaf me mijn eerste opdracht voor een avondvullend werk. Dat combineerde hij met een enorme zak geld. Dat hielp, al werd ik wel meteen in het diepe gegooid. Temeer omdat hij dacht dat ik er wel het type naar was om mijn eigen libretto te schrijven.'

Henze's intuïtie bleek niet ongegrond. Welbeschouwd een klein wonder, want naar eigen zeggen had Zuidam muziektheatrale nieuwsgierigheid zich tot dan toe vooral beperkt tot het vrouwelijk schoon op de bühne. Niettemin werd zijn eerste opera, *Freeze* (1994), een succes. Al was het maar vanwege het doldrieste jonge-honden-elan waarmee de jonge componist de door Henze beoogde dubbelrol van toon- én tekstdichter vulde. In beide opzichten wordt *Freeze* gekenmerkt door een duizelingwekkende vaart. Muzikaal gezien een fris eclectisch amalgaam van slimme stijlcontrasten en ironische parafrases, librettotechnisch het operateske equivalent van een actiefilm. Het onderwerp was er dan ook naar: de opera is gebaseerd op de geruchtmakende geschiedenis van Patricia Hearst, de miljonairsdochter die in 1974 ontvoerd werd door een clubje links-extremisten om zich vervolgens aan te sluiten bij haar kidnappers. Over markante vrouwenrollen gesproken.

Fairytales French versus upgraded doggerel

Over the years, Zuidam has grown out of the eclectic fragmentary idiom he used in *Freeze* and arrived at a more individualist sound. Yet, he continued to act as a composer-cum-librettist. To date, he has written the librettos for all his operas. That is to say, he does not write from scratch but edits and compiles. For example the mystical writings of the early Christian Desert Fathers (*Troparion*, 2013), medieval hermit poetry (*Suster Bertken*, 2010), historic source material about Joan the Mad (*Rage d'Amours*, 2003), and philosophic treatises by the Viennese misanthrope Otto Weininger (*Der Hund*, 2006). Each time, Zuidam subjected the available texts to a painstaking process of elimination, abbreviation, cutting and gluing.

This is essential, he thinks. 'Texts that are meant to be read are not at all the same as a lyric; that's a horse of a totally different colour. I regularly delete entire passages because I feel the music already expresses what the words want to say. But I can just as easily tell my inner composer to shut up when the librettist in me thinks that the words are more important.'

When does Zuidam think a text is suitable libretto material? 'In the first place, you should have a reason to sing those words. For instance, the beauty of the language.' A good example is his opera *Adam in ballingschap* (*Adam in Exile from Eden*), after the prominent 17th Century Dutch playwright Joost van den Vondel's eponymous play about the Fall of Man. Lines such as 'Dien gouden appel milt van sappen / Hij schenckt u hemelsche eigenschappen' ('That golden apple sweet with juice / Shall endow thee with heavenly attributes') got Zuidam by the short hairs because of their apposite rhyme schemes and swaying metres. 'The text begged to be sung!'

Sprookjesfrans versus veredeld Sinterklaasrijm

Hoewel Zuidam het eclectische hapsnap-idiom van *Freeze* in de loop der jaren verruilde voor een individueeler geluid, bleek de dubbelrol van componist en librettist een blijvertje. Tot nog toe leverde hij bij elk van zijn opera's zelf de tekst. Dat wil zeggen: hij schrijft niet 'from scratch', maar bewerkt en destilleert. Mystieke teksten van vroegchristelijke woestijnvaders (*Troparion*, 2013), middeleeuwse kluzenaarspoëzie (*Suster Bertken*, 2010), historische bronnen over Johanna de Waanzinnige (*Rage d'amours*, 2003), filosofische verhandelingen van de Weense misantrop Otto Weininger (*Der Hund*, 2006): Zuidam onderwierp de teksten stuk voor stuk aan een nauwgezet proces van schrappen, inkorten, knippen en opnieuw verlijmen.

Dat is nodig: 'Een leestekst verschilt wezenlijk van een tekst die gezongen moet worden, dat is echt een ander paar mouwen. Ik zet regelmatig het mes in hele tekstpassages, omdat ik voel dat die woorden al in de muziek worden uitgedrukt. Maar voor hetzelfde geld leg ik de componist in mij het zwijgen op, omdat ik als librettist vind dat de tekst op een bepaald punt het belangrijkste is.'

Wat een tekst volgens Zuidam geschikt maakt voor een libretto? 'Er moet allereerst een reden zijn om die woorden te gaan zingen. Die reden zit 'm vaak in de schoonheid van de taal.' De opera *Adam in ballingschap* (2009), naar Vondels gelijknamige tragedie over de Bijbelse zondeval, spreekt boekdelen. Verzen als 'Dien gouden appel milt van sappen / Hij schenckt u hemelsche eigenschappen' grepen Zuidam onverbiddelijk bij de lurven met hun rake rijmschema's en wiegende metra. 'Die tekst schreeuwde maar één ding: zing mij!'

Adam in ballingschap illustrates Zuidam's predilection for old languages, which had manifested itself earlier in *Rage d'Amours*, an impressive opera that tells the story of the boundless love of Juana la Loca (aka Joanna of Castile) for her consort Philip the Handsome. Notwithstanding the painful fact that her lord and master was notoriously unfaithful, her passion was so intense that she loved him beyond death. After Philip had died under dubious circumstances, 'Joan the Mad' went on nocturnal rambles through Spain, dragging along his embalmed corpse.

Entirely in keeping with the historical and geographical setting, the libretto is written in a mixture of Old Spanish, Middle French, and Latin. 'For me these languages evoke a very specific sound universe. To some extent, this is a matter of "local colour" although in this respect you have to be very careful. I mean: when in Spain, avoid castanets at any cost. It is also a matter of syntax, grammar, and sentence construction. Where you position significant words is very important. This word order has a direct effect on, for example, the melodic curve. Naturally, the timbre itself is very relevant. Take the French term "poubelle", isn't that an unbelievably sonorous word for "trash can"? I'm just saying.'

The faltering lines of the *McGonagall-Lieder* (2000) contrast markedly with the 'fairytale French' in *Rage d'Amours*. The title of this theatrical song cycle refers to one William McGonagall, a 19th century Scottish weaver who, based on a steadfast belief in his literary talent, created a remarkable body of doggerel poetry. Zuidam selected two pearls: *Address to the New Tay Bridge*, a monumental ode to a new rail bridge and *The Tay Bridge Disaster*, written after the construction had collapsed, some twenty years later.

Both poems are full to overflowing with woolly phrasing, clumsily repeated words, and limping lines: 'Beautiful new railway bridge of the Silvery Tay / With thy beautiful side-screens along your railway'. 'Yes, it's



Memorial plaque for Sister Bertha in Utrecht

Adam in ballingschap is tevens illustratief voor Zuidams voorliefde voor oude talen, zoals die eerder al naar voren kwam in *Rage d'amours*. De indringende opera verhaalt over de grenzeloze liefde van Johanna de Waanzinnige voor haar gemaal Filips de Schone. Ondanks het schrijnende feit dat manlief een notoir schuinsmarcheerder was, voerde haar hartstocht voor hem tot voorbij de dood. Nadat Filips namelijk onder verdachte omstandigheden aan zijn eind was gekomen, zeulde 'zot Jeanneke' zijn lijk geruime tijd mee op nachtelijke zwerftochten door Spanje.

Geheel conform de historische en geografische setting bestaat het libretto uit een mengeling van Oud-Spaans, Middel-Frans en Latijn. 'Die talen roepen bij mij meteen een heel specifieke klankwereld op. Dat is



lame,' Zuidam readily agrees. 'At the same time, those hobbling metrical feet call to mind a veritable stream of lively images. I see that bridge, set in a hazy Scottish landscape, as it spans a glistening river. In addition, the verses shimmer with an incredible melancholy. The tragedy of a collapsing bridge but also the pathos of the William McGonagall character; someone in thrall to his own mediocrity. Without a doubt, it is an awful text but in some ways it is awesome. Brilliant in all its badness, one could say.'

A beautiful sound

Whether he uses words because they are brilliant or bad, language gives Zuidam something to hold on to when composing. 'I tend to start with the libretto, then I work on the vocal line. The music follows automatically.

enerzijds een kwestie van couleur locale, hoewel je daar ontzettend mee uit moet kijken. Ik bedoel: je bent bezig met Spaans, dan moet je castagnetten onder elk beding vermijden. Anderzijds heeft het ook te maken met syntaxis, grammatica en zinsbouw. De plek waar de belangrijke woorden vallen, is erg belangrijk. Die volgorde werkt bijvoorbeeld direct door op de melodische boog. En natuurlijk is ook de klank zelf van belang. "Poubelle" bijvoorbeeld, dat is toch gewoon een onwaarschijnlijk mooi woord voor "afvalbak"! Ik bedoel maar.'

Haaks op het 'sprookjesfrans' van *Rage d'amours* staan dan weer de haperende versregels van de *McGonagall-Lieder* (2000). De theatrale liedcyclus ontleent zijn titel aan ene William McGonagall, een 19^e-eeuwse Schotse wever die, rotsvast overtuigd van zijn literaire talent, een opmerkelijk oeuvre bij elkaar rijmelde. Zuidam pikte er twee pareltjes uit: *Address to the new Tay bridge*, een monumentale lofzang op een nieuwe spoorbrug, en *The Tay bridge disaster*, geschreven toen het bouwwerk een goede twintig jaar later in elkaar stortte.

Beide gedichten grossieren in wollige formuleringen, klunzige woordherhalingen en mank lopende regels als 'Beautiful new railway bridge of the Silvery Tay / With thy beautiful side-screens along your railway'. 'Het is een soort veredeld Sinterklaasrijm,' beaamt Zuidam. 'Maar tegelijkertijd weten die hinkende versvoeten bij mij toch ook een heel arsenaal aan levendige beelden op te roepen. Ik zie die brug zo voor me, in een mistig Schots landschap, boven een glinsterende rivier. Daarnaast schemert er tevens een ongelooflijke melancholie in al die regels tekst. De tragiek van het ineenstorten van die brug bijvoorbeeld, maar ook de tristesse van de figuur McGonagall: dat iemand zo in de ban kan zijn van zijn eigen middelmatigheid. Want het is zonder meer een hele slechte tekst, maar toch ook een hele goede. Karakteristiek in al zijn slechtheid zullen we maar zeggen.'

The lyrics point the way; I know where I am going, what the duration should be, etcetera. Straight away, a web of ideas expands.' In the *Harvard Erasmus Lecture III* (2010), available on his website, Zuidam explains the process in detail, using the example of the aria *Mi quam een schoon geluit in mijn oren* ('Me came a beautiful sound in my ears', in pidgin English) from his opera *Suster Bertken* (*Sister Bertha*):

'First of all, it is a passive phrase of a rather contemplative nature. The 'beautiful sound' is not made by the singer, it came to her ears. So it is important that something noteworthy happens in the music immediately preceding this line, or while it is being sung. It should also be taken into consideration that the ultimate purpose of this line is not to express beauty, though in general this is the most desirable goal for any vocal line, but rather to express a certain sensation of amazement and astonishment, since the beauty is of an external nature. 'Me came' (*mi quam*) is a iambic figure, meaning that 'me' should be on an upbeat and 'came' on the downbeat. What could cause a wonderful sensation of amazement would be the insertion of a brief pause after 'me came', so we would get: 'me came ...a beau-ti-ful sound.'

At such moments, the theatre animal in Zuidam awakens. He has a flawless eye for the dramatic implications of a text; the way he translates these into the score is as natural as it is compelling. It is not a matter of written stage directions but rather of a subtle interaction between timing, rhythmicity, and dynamics. And melodic aspects, as Zuidam explains in his lecture: 'Since "a beautiful sound" are the most essential words of this phrase, they are the ones on which we could consider to apply some form of extension or embellishment, preferably something relating to the beautiful sound that has already been depicted in the music. The most logical option is that such words form the top of the melodic curve. On reaching "in my ears", we should already wonder about what comes next.

Een schoon geluit

Goede of slechte tekst, feit is dat taal in Zuidams componeerproces als houvast fungeert. 'Ik werk normaliter eerst aan het libretto, dan aan de zanglijn en de muziek komt dan vanzelf wel. Met tekst weet ik precies waar het heen gaat, hoe lang iets moet duren, enzovoort. Er ontstaat meteen al een heel netwerk van ideeën.' In zijn *Harvard Erasmus Lectures III* (2010), te lezen op zijn website, beschrijft Zuidam uitvoerig hoe dat hele proces in zijn werk gaat aan de hand van de aria *Mi quam een schoon geluit in mijn oren* uit de opera *Suster Bertken*:

'Wat allereerst opvalt: de zin in kwestie is passief en welbeschouwd van een nogal contemplatieve aard. Het "mooie geluid" wordt niet gemaakt door de zangeres, het komt tot haar. Dan vind ik het dus belangrijk dat er wat noemenswaardigs in de muziek gebeurt op het moment dat die woorden worden gezongen. Wat ook overwogen moet worden, is dat de melodie an sich geen schoonheid moet uitdrukken. Eerder verwondering en verbazing óver de schoonheid van een geluid van buiten. Verder is "mi quam" een jambische figuur, wat wil zeggen dat "mi" op een opmaat moet vallen en "quam" op het maataccent. Het zou bovendien een prachtig gevoel van verwondering opwekken als er een korte pauze wordt ingelast na "mi quam". Iets in de trant van "mi quam... een schoon geluit".'

Het zo'n typisch moment waarop het theaterdier in Zuidam ontwaakt. Met een feilloze neus voor de theatrale implicaties van een tekst weet hij die op een even natuurlijke als dwingende manier naar de partituur over te hevelen. Dat is geen kwestie van uitgeschreven regieaanwijzingen, eerder van een subtiel spel met timing, ritmiek en dynamiek. Ook met melodische aspecten, zoals Zuidam verder uitlegt: "Schoon geluit" is

Musical score for 'A beautiful sound' (Sister Bertha). The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and voices. The music is in 4/4 time and features a variety of dynamics, including *ppp*, *pp*, *mf*, and *f*. The score is divided into systems, with the first system starting at measure 1 and the second system starting at measure 14. The music is characterized by a rich, textured sound with many overlapping lines.

Musical score for 'Mi quam een schoon geluit' (Suster Bertken). The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and voices. The music is in 4/4 time and features a variety of dynamics, including *ppp*, *pp*, *mf*, and *f*. The score is divided into systems, with the first system starting at measure 1 and the second system starting at measure 14. The music is characterized by a rich, textured sound with many overlapping lines.

Importantly, the ears in this case are merely receptacles, we are back in the passive state, on the receiving end.'

'Even though music is not a recipe book – as in “if you want to create a certain mood, add a dash of something or other” – I like reading about the subject. Take the 17th century Musica poetica with its doctrine of the affections, which contains all those elaborate ornaments and embellishments, first a downward flourish, prrrrrr, then momentarily upwards. And they all have a name! Especially the Germans are notorious in this regard; they have developed an entire classification system. Volumes have been written about this and I love leafing through them. Not to find “recipes”; you can get inspiration from a cookbook.'

In typically 'Zuidamese', it is all a matter of 'listening closely to what the text wants. And then you stop moaning. Just go for it, don't hold back.' This is something he learned when composing *Rage d'Amours*. The opera's musical language is the precise opposite of the ironic eclecticism of its predecessor *Freeze*. Juana's love story, steeped in madness, simply demanded a different idiom: without frills, perhaps even more uninhibited. Full of sinister expression but radiant with sumptuous aural beauty, occasionally bordering on the decadent.

*'At a certain moment, I reached a turning point in the way I composed music. It happened during *Rage d'Amours* with all those lamenting women – three sorrowful Juanas. I asked myself, “Can this still be called contemporary music and what will my colleagues think?” The answer to both questions was: “Why should I care?” I strongly felt that the text and the themes were steering the music in a particular*

The image shows a page of musical score for an opera, likely from the opera 'Rage d'Amours'. The score is written for multiple instruments and voices, with various dynamics such as 'ppp' (pianissimo) and 'pp' (piano) indicated. The notation is complex, featuring many notes, rests, and ornaments. The page is numbered '36' at the bottom left and '© 2014 Nederlandse Opera' at the bottom right.

'Mi quam een schoon geluit' (Suster Bertken)

direction. I wondered if I should play along but decided to try anyway; like a miner carving a tunnel in the search for gold. I didn't take any measurements but I felt certain that this was where I needed to go. Only after I had become totally exhausted and despondent did I see that there was no going back, so help me God. When it was finally finished, I realized to my astonishment that the work was hugely effective. For the first time, I achieved what I had always wanted to do.'

Zuidam is the first to acknowledge the risk of such musical candour: 'There is a very narrow line between goose flesh and the most abject sentimental kitsch. Also, you should beware of drowning in detail. As far as I am concerned, elaborate madrigalism is not the way to musical expression although I use it from time to time. In general, I am more inclined towards unsparing attention for an overall mood, a state of mind.'

Drama on tap

State of mind. Undoubtedly, this is one of the key concepts of Zuidam's musical-theatre oeuvre. Many of his operas describe a mind-set: hysterical mourning (*Rage d'Amours*), excessive misanthropy (*Der Hund*), extreme devotion (*Suster Bertken* and *Troparion*).

'I am fascinated by the way the human mind works,' ponders Zuidam. 'Especially the extreme excesses. I try to enlarge them in my operas, to extend them, to dissect various facets. Music theatre offers unique opportunities, as Wagner already showed. Take *Isoldens Liebestod*: someone who takes 45 minutes to die. That would be impossible in a film.'

Simultaneously, the composer signals a problem: 'Music tends to freeze the action. Therefore I try to limit the action wherever possible. To

tevens de belangrijkste woordgroep in deze zin. We zouden kunnen overwegen om een melodische versiering toe te passen, bij voorkeur een versiering die verband houdt met wat eerder al klonk in de instrumentale muziek. Het ligt ook het meest voor de hand dat deze woorden de top van de melodische curve vormen. Wanneer we ten slotte aankomen bij "in mijn oren", moeten we ons stilaan druk gaan maken over de volgende tekstfrase. Wel van belang: de oren zijn in dit geval slechts ontvangende zintuigen. We zijn, met andere woorden, terug bij de passieve toestand van het begin.'

'Ook al is muziek geen receptenboek – wil je een bepaalde gemoeds-toestand, dan doe je een scheutje zus of zo – toch vind ik het leuk om daarover te lezen. Zo'n 17^e-eeuwse Musica poetica met z'n affecten-leer, over al die barokke draaiingen en versieringen, eerst een krulletje naar beneden, prrrrrrt, en dan even omhoog. En dat heeft allemaal een naam. Vooral Duitsers zijn daar berucht om. Die hebben er een volledig geclassificeerd systeem van gemaakt. Er zijn boeken over volgeschreven en ik vind het heerlijk om daarin rond te dwalen. Niet om er "recepten" uit te halen, maar uit een kookboek kun je wel inspiratie opdoen.'

In Zuidams jargon is het allemaal een kwestie van 'heel goed luisteren naar wat de tekst wil. En dan ook niet meer zeuren, maar er vol voor gaan, zonder remmen.' Het is een les die hij trok tijdens het componeerproces van *Rage d'amours*, een opera die qua muzikale taal haaks staat op het ironische eclecticisme van zijn voorganger *Freeze*. De in waanzin gedrenkte liefdesgeschiedenis van Johanna vroeg simpelweg om een ander idioom: onverbloemder, misschien zelfs ongebreidelder. Vol van een lugubere expressie, en tegelijkertijd van een weelderige klankschoonheid die bij vlagen tegen het decadente aan schuurt.

stay with Wagner's *Tristan*, I would have resolutely ditched the entire boat journey and the palaver with the magic potion. Better thrust ahead with love and death.'

Zuidam thinks dramatic action is often noncommittal. 'Like a tap that you can turn on and off at will. I'll give an example: you want dramatic potential. Let's say you've decided on some topics. Catholicism, Ireland, alcohol, and incest. There you've got your tragedy. But you could just as easily replace Ireland with Latvia, Catholicism with Calvinism, incest with poverty and there you go: a very different drama. It's very arbitrary. I prefer to focus on a single subject that really chokes me up. In *Rage d'Amours* this is a woman who travels around the countryside with a dead body. What an image! On the one hand, it is sheer madness but on the other hand, it shows great courage and boundless love. I find such discrepancy endlessly fascinating.'

On the one hand, on the other hand. It is a way of thinking that Zuidam recognizes all too well. For years, he commuted between Amsterdam and New York. On both sides of the ocean, he immersed himself in a cosmopolitan cultural scene. 'Initially I found it really enjoyable to keep a social life going in two cities at once but after five years it was driving me crazy. There was always a concert, an opening, or party that I couldn't attend. I also noticed that if you're surrounded by hubbub on an ongoing basis you have less time for the things that really matter. For instance, the question "What do I want to make?" You wander around a city and your brain constantly wants you to assess what is going on. It really started to bother me.'

In 2005, the composer settled in Flanders (the Dutch-speaking part of Belgium) with his 'better half' Emmanuelle, son Adam (14) and daughter Cato (9). He lives 'in the middle of nowhere', not far from a village in a cul-de-sac, with a potager, so he can grow 'easy vegetables such as beans'.

'Op een bepaald moment in mijn muziekschrijverij kwam er een omslagpunt. Dat was bij Rage d'amours met al die treurende vrouwen door elkaar, de drie treurende Johanna's. Ik stelde mijzelf de vraag: "Is dit nog wel moderne muziek en wat zullen mijn collega's hier wel niet van vinden?" Het antwoord op beide vragen was: "Wat kan mij dat eigenlijk schelen?" Ik voelde namelijk heel sterk dat de tekst en de thematiek de muziek een bepaalde kant op stuurden. Ik dacht: kan ik dat wel doen? Ik besloot het te proberen, als een mijnwerker die een tunnel uithakt, op zoek naar goud. Zonder grondmetingen te verrichten voelde ik gewoon: daar, dáár gaan we heen. Gaandeweg, helemaal uitgeput en vertwijfeld, zag ik dat er geen weg terug meer was. God zegene de greep. Maar na afloop merkte ik tot mijn verbazing: dit werkt waanzinnig. Voor het eerst had ik weten te bereiken waar ik al die tijd naar verlangd had het te kunnen maken.'

Als geen ander is Zuidam zich echter bewust van het gevaar van een dergelijke muzikale openhartigheid: 'De grens tussen kippenvel en de meest abjecte sentimentele kitsch is heel dun. Daarnaast blijft het oppassen dat de details niet met je op de loop gaan. Muzikale expressiviteit ligt naar mijn smaak niet zozeer in barokke madrigalisten, hoewel ik die zo af en toe ook wel gebruik. Over het algemeen neig ik toch veel meer naar een Sturm-und-Drang-achtige aandacht voor een algehele sfeer, een gemoedstoestand.'

Drama is een kraan

Gemoedstoestand. Het is zonder twijfel een van de sleutelwoorden in Zuidams muziektheatrale oeuvre. Veel van zijn opera's laten zich namelijk beknopt samenvatten in een geestesgesteldheid: hysterische rouw (*Rage*



All around are woods and fields with horses and cows to look at. 'Very simple,' grins Zuidam. 'But I like visiting other places for limited periods to keep up to date with the international music scene. I travel to Brussels, Antwerp, Amsterdam, Paris, Germany and try to meet up with the people I know around the dates of concerts. For I am a social animal at heart and I enjoy being around people. That is one of the nice things about composing. When you're working on a piece, you can immerse yourself in your own world for months on end. But once it's finished, suddenly you lead a very sociable life. You're rehearsing with musicians, they respond to the work.

d'amours), verregaande misantropie (*Der Hund*), extreme devotie (*Suster Bertken* en *Troparion*).

'Ik heb een sterke fascinatie voor de werking van de menselijke geest,' filosofeert Zuidam. 'En dan vooral de extreme uitwassen daarvan. Ik probeer die in mijn opera's uit te vergroten, op te rekken, de verschillende facetten ervan te ontleden. Muziektheater biedt daartoe unieke mogelijkheden, dat zie je bij Wagner al. Neem *Isoldens Liebestod*: iemand die drie kwartier bezig is met sterven, dat hoef je in een film niet te proberen.'

Tegelijkertijd signaleert de componist ook een probleem: 'Muziek heeft nogal de neiging om de handeling stil te leggen. Vandaar dat ik probeer om de handeling waar mogelijk te kortwieken. Om bij Wagners *Tristan* te blijven, ik had die hele boottocht en dat gedoe met die toverdrank resoluut geschrapt. Liever meteen doorstoten naar liefde en dood.'

Drama heeft volgens Zuidam vaak iets vrijblijvends. 'Het is een kraan die je naar believen kunt opendraaien. Laat ik een voorbeeld geven: Je wilt drama. Nou, dan pak je vier onderwerpen. Katholicisme, Ierland, alcohol en incest. Dan heb je een drama, klaar. Maar even gemakkelijk kun je Ierland vervangen door Letland, katholicisme door calvinisme, incest door armoede en je hebt een ander drama. Dat heeft iets zeer willekeurigs. Dan pak ik liever één onderwerp, dat meteen naar de strot grijpt. In *Rage d'amours*: dat rondzeulen met een lijk dat al maanden dood is, wat een beeld is dat! Enerzijds natuurlijk volslagen gestoord, anderzijds getuigt het van grote moed en van een grenzeloze liefde. Die discrepantie intrigeert mij mateloos.'

Enerzijds, anderzijds. Het is een manier van denken die Zuidam ook in zichzelf herkent. Jarenlang pendelde hij op en neer tussen Amsterdam en New York, waar hij zich aan weerszijden van de oceaan onderdompelde in het kosmopolitische culturele leven. 'Indertijd vond ik het heel leuk om in

It's a bit of both: wanting to keep a distance but at the same time, there is an eagerness to participate.'

'Of course, initially the work as a whole determines your point of view. But I also try to look at the piece from the perspective of a musician: to imagine how someone will experience their part and to apply the right psychology. For instance, I try to avoid situations where musicians who have been inactive for a long time are suddenly plunged into a frightfully difficult passage. Instead, I give them something simple to do immediately beforehand, so they can re-engage. This changes the way the music is played, which impacts on the experience of the listener. It makes a lot of difference if the entire ensemble is collectively immersed in the music.'

Remarkable figures and a posh bitch

On the one hand, on the other hand. Zuidam's opera characters are no strangers to internal conflict either. Take *Suster Bertken* (*Sister Bertha*), an anchoress. In 1457, she asked to be immured in the Buurkerk in Utrecht. This meant she had to say goodbye to her earthly existence and completely devote herself to God. At first glance, she radically withdrew from the clamour of medieval city life but to some extent, it continued to surround her. If only because she read her religious poetry to passers-by who gave her some food in exchange. Yet another contradictory figure is the Viennese philosopher Otto Weininger (1880-1903) whom Zuidam took as his point of departure for the chamber opera *Der Hund* (*The Dog*). Although

twee steden een sociaal leven aan de gang te houden. Maar na vijf jaar word je daar gek van. Je mist steeds nét dat concert, die opening of dat feest. Wat ik ook merkte: als je je alsmaar in het gekrakeel begeeft, dan kom je toch minder toe aan de wezenlijke dingen. De vraag "Wat wil ik maken?", bijvoorbeeld. Je loopt over straat en wordt voortdurend door je brein om een oordeel gevraagd. Dat ging me in de weg zitten.'

In 2005 vestigde de componist zich daarom in Vlaanderen, met zijn 'betere helft' Emmanuelle, zoon Adam (14) en dochter Cato (9). Hij woont er 'op d'n buiten', zoals dat in goed Vlaams heet. Vlakbij een dorpje aan een doodlopende weg, met een moestuin om 'makkelijke groenten, peulvruchten enzo' te verbouwen. Rondom bos en weilanden met paarden en koeien om op uit te kijken. 'Heel overzichtelijk allemaal,' grijnst Zuidam. 'Ik vind het prettig om even ergens te zijn, maar dan ook weer weg te kunnen. Ik houd het muziekleven in de gaten, ga naar Brussel, Antwerpen, Amsterdam, Parijs, Duitsland. Rondom de concertdata probeer ik daar dan mensen te zien. Ik ben namelijk zeker wel een sociaal wezen, vind het fijn om onder de mensen te zijn. Dat vind ik ook het prettige aan componeren: als je een stuk maakt kun je een aantal maanden in je eigen wereldje ronddobberen. Is het klaar, dan is het ineens ook weer heel sociaal. Je zit met musici te repeteren, er komen reacties op je werk. Het is een beetje van beide: er buiten willen staan, maar er toch ook heel erg aan deel willen nemen.'

'Natuurlijk denk je allereerst vanuit het stuk. Maar ik probeer ook vanuit een partij voor een musicus te denken, me een beeld te vormen van hoe iemand die ervaart, en daar dan een zekere psychologie op los te laten. Ik probeer bijvoorbeeld te vermijden dat een musicus een hele tijd niets zit te doen en dan opeens met iets vreselijk moeilijks moet inzetten. Dan laat ik hem pal daarvoor even iets heel simpels doen, dan doet hij weer mee. Dat geeft een hele andere manier van

of Jewish descent, the young thinker held explicit anti-Semitic views. This was reflected in his most prominent work, *Geschlecht und Charakter* (*Sex and Character*), an obsessive enumeration of ‘what is wrong with woman’ and an extensive description of the ‘wrongdoings of Jews’. Aged 23, Weininger ended his own life in a dramatic fashion. In the Schwarzpaniergasse, a Viennese alley, in the same room where Ludwig van Beethoven had died, he shot himself through the heart with a pistol. The abyss that gaped between his background and his philosophy had turned out to be unbridgeable and therefore unliveable.

Zuidam finds Weininger’s suicide disconcerting but also admirable. On his site, he writes about *Der Hund*: ‘In some way, undeniably, this act is testament to his power of imagination and yearning for heroism and grandiosity. But because his ambitions are grotesque the deed is also steeped in adolescent coquettishness, which is risible.’

Joan the Mad, Suster Bertken, Otto Weininger – Zuidam’s operas are populated with remarkable figures. In all their eccentricity, they astonished the composer. At the same time, he finds their monomania and radical unselfishness immensely fascinating. Without complaint, many of his characters are prepared to sacrifice their individuality for a higher purpose. Joan descends into madness out of love for her husband. Bertken as well as Weininger renounce their earthly existence as they adhere to their religious or philosophical ideals.

For Zuidam, fascination breeds identification. ‘This requires real compassion. I have to embrace my protagonists, to get under their skin, to resurrect them.’ It does not always work out this way. In hindsight, the composer harbours severe doubts about Patty Hearst, the kidnapped millionaire’s daughter who featured in his first opera, *Freeze*. ‘Now I know that I did not feel the slightest compassion for this woman. I think she is a spoiled rich brat. Something of a posh bitch.’

muziek maken, die ook z'n impact heeft op je beleving als luisteraar. Zo'n hele club musici die samen helemaal in de muziek opgaan, dat maakt toch verschil.'

Markante figuren en een hockeydoos

Eenzijds, anderzijds: tegenstrijdigheden zijn ook Zuidams operapersonages niet vreemd. Neem Suster Bertken, die zich in 1457 vrijwillig liet inmetzelen in de Buurkerk te Utrecht. Met haar inkluizing nam ze afscheid van het aardse bestaan, koos ze voor een leven dat geheel in het teken stond van God. Op het eerste gezicht onttrok zij zich op radicale wijze aan de heisa van het middeleeuwse stadsleven, maar tegelijkertijd bleef ze er in zekere zin middenin staan. Al was het maar omdat ze haar religieuze poëzie voorlas aan voorbijgangers, die haar in ruil wat te eten gaven. Nog zo'n tegenstrijdig geval: de Weense filosoof Otto Weininger (1880-1903), die Zuidam als uitgangspunt nam voor zijn kameropera *Der Hund*. Hoewel zelf van Joodse afkomst, huldigde de jonge denker streng antisemitische standpunten. Een en ander vond zijn weerslag in zijn hoofdwerk, *Geschlecht und Charakter*, een obsessieve opsomming van wat er allemaal wel niet mis is met ‘de vrouw’, maar evenzeer een uitvoerige schets van de tekortkomingen van ‘de jood’. Op drieëntwintigjarige leeftijd maakte Weininger met veel gevoel voor dramatiek een eind aan zijn leven. In de Weense Schwarzpaniergasse, in dezelfde kamer waar ook Ludwig van Beethoven ooit stierf, schoot hij zichzelf met een pistool door het hart. De kloof tussen afkomst en filosofie was onoverbrugbaar en daarmee onleefbaar gebleken.

Not entirely accidentally, Hearst is the only contemporary protagonist in Zuidam's operas. Since *Rage d'Amours* all his characters have been historical figures. 'What could have motivated those long-ago people, for heaven's sake, to live such radical lives? I mean: both Joan the Mad and Suster Bertken led lives that were extraordinary.'

For Zuidam, this drastically different 'way of being' acts as a mirror to the here and now. Above all, it reflects the spiritual emptiness of our modern times. Not that he wants to preach; it's just that he is thoroughly aware 'that life is, in some sense, miraculous'. 'And it appears,' he continues, 'as if we no longer have ideologies to accommodate this wonder. I mean, if a bishop and an atheist get to look through a telescope, the outcome tends to be that the nonbeliever wants to know, "This so-called heaven and hell and God that you're on about, where are they?" It's never the other way round and I think that is very unfair. The bishop does not retort: "Why don't you look through the best telescope you can find. You will not find a fucking blade of grass, man! Only here, on this minute blue transparent ball that swishes through an infinite universe." Isn't that something?'

Spirituality and devotion

Many of Zuidam's operas are imbued with this feeling of wonderment about the pure fact of existence. In recent years increasingly in the context of strongly religious and spiritual themes. Take *Troparion* (2013), his latest opera, which premiered during the Holland Festival 2013 at Muziekgebouw aan 't IJ. The work transports the listener back to the year 400 AD. The central character is an anonymous woman who goes into the desert. There she sheds tears on a dead branch, hoping that God will

Bij Zuidam roept de zelfmoord van Weininger onthutsing en bewondering op. Zoals hij op zijn site schrijft in een toelichting bij *Der Hund*: 'ergens getuigt die daad onmiskenbaar van verbeeldingskracht en van een hang naar heroïek en grandeur. Maar door het groteske van zijn aspiraties kleeft er tegelijkertijd ook een puberale koketheid aan de handeling, die de lachlust weet op te wekken.'

Johanna de waanzinnige, Suster Bertken, Otto Weininger: het zijn markante figuren die Zuidams opera's bevolken. In al hun excentriciteit roepen ze een gevoel van bevreemding op bij de componist. Maar in die bevreemding schuilt tegelijkertijd een mateloze fascinatie voor hun monomanie en radicale onzelfzuchtigheid. Veel van Zuidams personages offeren namelijk zonder morren het eigen individu op aan een hoger doel. Johanna daalt af in de krochten van de waanzin uit liefde voor haar echtgenoot. Zowel Bertken als Weininger geven hun aardse bestaan op door te volharden in hun religieuze, dan wel filosofische idealen.

Die fascinatie werkt voor Zuidam tevens identificatie in de hand. 'Er moet sprake zijn van echte compassie. Ik moet mijn hoofdfiguren willen omhelzen, in hun huid willen kruipen en ze weer tot leven willen wekken.' Dat die vlieger niet altijd op gaat, mag blijken uit het feit dat de componist achteraf nogal wat vraagtekens plaatst bij Patty Hearst, de ontvoerde miljonairsdochter uit zijn eerste opera *Freeze*. 'Ik weet nu dat ik eigenlijk helemaal geen compassie voelde voor die vrouw. Ik vind haar een rijk verwend nest. Een beetje een hockeydoos.'

Niet geheel toevallig is Hearst ook de enige eigentijdse hoofdpersoon in Zuidams opera-oeuvre. Sinds *Rage d'amours* ontleent hij zijn personages zonder uitzondering aan de geschiedenis. 'Ik vraag me bij die historische figuren af wat die mensen in godsnaam bezielde om zo radicaal te leven. Ik bedoel: zo'n Johanna en zo'n Suster Bertken, die hielden er toch allebei een totaal andere manier van zijn op na.'

breathe new life into it. She recites ritual verses. At an oasis, she describes two naked men who tell her how one can become a monk and live a truly ascetic life.

'Spirituality should be woven into the very fabric of music. What spurs me to work on a certain topic is if I am engaged in a musical sense of the word. For instance, Suster Bertken is an attempt to investigate if it is possible to levitate off the ground, if only to a height of two millimetres. I'm not concerned with, for example, a clever mutation of the permutation of the second theme. My aim is to make the audience feel – however briefly – that they leave the earth. In fact, this is the very reason why music interests me; no more and no less. What matters is that it affects you; moves you in some way.'

Zuidam based the piece on the writings of the early Christian Desert Fathers. He read how numerous people sought solace in the Egyptian desert near Scetis in order to unite with God. 'You would think that they would give up the ghost within 48 hours,' he elaborates. 'But no; those people carried on for years. They conjured up [makes a *voilà* gesture] some crops, witnessed miracles that easily surpass those of the Roman Catholic Church, and experienced fantastic visions.' In the third part of *Troparion*, Zuidam lifts a corner of the veil. Surrealistically, a vine grows out of the skull of the female protagonist, laden with fruit. The birds of heaven come to eat the fruit of the vine and the more they eat, the more the fruit increases.

Miracles and visions are also in abundant supply in *Suster Bertken*. The devotional theme of the opera demonstrates a strong affinity with *Troparion*. In his programme notes, Zuidam mentions Bertken's *Kersttractaet* (*Christmas tract*), which contains a poem that narrates the birth of Christ from the perspective of Maria.

Die radicaal andere 'zijnswijze' fungeert bij Zuidam tegelijkertijd als spiegel voor het hier en nu. Het spiegelbeeld toont ons bovenal de spirituele leegte van onze moderne tijd. Niet dat Zuidam een belerend vingertje wil heffen, maar hij is wel doordrongen van 'een zekere wonderbaarheid van het leven'. 'En het lijkt wel,' gaat hij verder, 'alsof we vandaag de dag helemaal geen bruikbare ideologieën meer hebben om die verwondering een plek te geven. Ik bedoel: zet een bisschop en een atheïst voor een telescoop en het is altijd: "Nou, die hemel, die hel en die God van jou, waar zijn die dan wel?" Het is nooit andersom en dat vind ik heel onterecht. De bisschop zegt nooit: "Kijk jij nou eens met de beste telescoop die je kunt vinden. Er is nergens een fucking grasspriet te bekennen man! Alleen hier, op zo'n heel klein blauw doorschijnend bolletje dat door een onmetelijk heeal heen suist." Dat is toch heel eigenaardig!'

Spiritualiteit en devotie

Het is die verwondering over het bestaan die in veel van Zuidams opera's doorklinkt. De laatste jaren steeds vaker in de vorm van sterk religieuze en spirituele thema's. Neem *Troparion* (2013), zijn jongste muziektheaterstuk dat tijdens het afgelopen Holland Festival zijn première beleefde in het Muziekgebouw aan 't IJ. Het werk neemt de luisteraar mee naar om en nabij het jaar 400 n. Chr. en ontvouwt zich rondom een anonieme vrouw die de woestijn in trekt. Ze plengt er tranen op een dode tak in de hoop dat God deze nieuw leven inblaast, reciteert er rituele verzen en ontwaart bij een oase twee naakte mannen die haar vertellen hoe je monnik wordt en hoe men een waar ascetisch leven moet leiden.

Troparion I

Premiere Fortissimo

© 2013 Roy Ziljman and Dennis Mills, c.
All rights reserved. This score may be used for personal or classroom use, but is
not to be distributed, reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form,
electronic, mechanical, photocopying, recording, or by any information storage and retrieval system.

Rob Ziljman

1. 1. **f**

pp *pp*

© 2013 Roy Ziljman and Dennis Mills, c.
managed by Alberca Verhaar BV.

2. **f**

pp *ff*

© 2013 Roy Ziljman and Dennis Mills, c.
managed by Alberca Verhaar BV.

Large portions of her poetry were incorporated directly into the opera. Again, it was the convincing imagery that won Zuidam over. He thinks the images are all the more astounding because they suggest ‘immeasurable distances’, in sharp contrast with the tiny cell where Bertken spent her life. As he himself describes it on his website, ‘The Holy Virgin begins to tingle and to be transparent, floating up from the soil before shooting upwards like a rocket into the sky, past angels’ choirs, to the very highest. There, as in a flash, she sees God and faints. At that moment the delivery takes place, painlessly: “like an arrow that slides through the air, and is neither hindered nor obstructed by the air, nor is the air injured by the arrow”. Gently the angels lower her down to earth again where she regains consciousness when the baby Jesus cries.’

Asked whether he tries to give a musical voice to such spiritual rapture, Zuidam answers in the affirmative, even if he cannot say what does the trick. Perhaps a grand orchestral gesture such as the iridescent tonal eruptions that accompany the verses from Bertken’s Christmas tract (with a wink at Claude Vivier).

‘You never know how a work in progress is going to turn out. Usually, I think I have a good idea or at least an inkling. With Troparion however, I was trying hard to create a sense of emptiness. The aim was to minimize the action, which meant treading a fine line. How can you give the impression that a musical process is in full flow if very little is happening? After 15 minutes, with another half hour to go, you start to fear that the music will fall flat on its face. So it’s quite a relief if the first rehearsal shows that everything will be alright as this is the first time you face the ‘spirit’ of the work. The outcome is always a surprise but mostly, I experience a jolt of recognition.’

‘Spiritualiteit moet doorwerken in de muziek zelf. Ik ga met een onderwerp aan de slag als ik merk dat het ook in de muzikale zin iets bij mij losmaakt. In Suster Bertken bijvoorbeeld probeer ik te kijken of we een beetje, al is het maar twee millimeter, los kunnen komen van de grond. Het gaat mij niet om, zeg maar, een spitsvondige mutatie van de permutatie van het tweede thema. Mij gaat het erom dat je even het gevoel hebt dat je van de grond wordt getild. Eigenlijk is dat, niet meer en niet minder, waarom ik mij voor muziek interesseer. Uiteindelijk gaat het om wat het bij je teweegbrengt. Dat iets je weet te raken.’

Zuidam baseerde het werk op de geschriften van de vroegchristelijke woestijnvaders, waarin hij las dat talloze mensen indertijd hun heil zochten in de Egyptische zandvlaktes rond Sketis om er één te worden met God. ‘Dan zou je denken dat ze daar binnen achtenveertig uur onder de meest erbarmelijke omstandigheden zouden creperen,’ weidt hij uit. ‘Maar nee, die mensen hielden het daar jarenlang vol. Ze toverden [maakt een hopla-gebaar] eens wat gewassen tevoorschijn, maakten wonderen mee die die van de rooms-katholieke kerk met gemak overtreffen en hadden de meest fantastische visioenen.’ In het derde deel van Troparion licht Zuidam een tipje van de sluier op: op surrealistische wijze schiet er een rank uit de schedel van de vrouwelijke hoofdpersoon. De tak is overladen met vruchten. Vogels eten ervan, maar hoe meer er wordt gegeten, hoe meer vruchten de tak krijgt.

Over wonderen en visioenen gesproken, die zijn er ook te over in *Suster Bertken*, een opera die met zijn devotionele thematiek sowieso de nodige verwantschap vertoont met *Troparion*. In een eigen toelichting vertelt Zuidam over Bertkens *Kersttractaet*, een gedicht dat verhaalt over de geboorte van Jezus vanuit het perspectief van Maria.

Flinke delen uit de poëzie vonden linea recta hun weg naar de opera

Sometimes the composer moves in the opposite direction; for the aria ‘Mi quam een schoon geluit’ he created a tranquil sound world. Equally often – thanks to Zuidam’s theatrical instincts – it is a matter of finding the right contrasts. The climactic nature of the music for the Christmas tract works fine. All the more so because it is preceded by the delicate idiom of ‘Mi quam...’. In turn, the aria becomes more powerful, precisely because its tranquillity is at odds with the tumult of the preceding scene, which features a symbolic requiem mass that seals Bertken’s farewell to the sublunary world. For this occasion, the prior who celebrates mass (played by Hubert Claessens) drags along a baritone saxophone, which he uses to add a bouncy, jazzy counterpoint to his vocal lines as he sings the mass text.

Zuidam: ‘In a sense, the saxophone symbolizes the tumult of the city; the mortal vale that Suster Bertken leaves behind. On the one hand it is horribly mundane but I think it is effective; it gives the situation an edge. Otherwise you’d simply have a guy in a monk’s habit. Instead, two concepts, that are barely connected are represented by a single person.’

These words are typical of a composer who protects his work like a Cerberus, in order to guard against cheap pseudo-mysticism. Of course, Zuidam knows all too well that it is far from easy to put into notes subjects such as devotion and religiosity. Unless one is prepared to lapse into the seemingly sacred jumble of slow tempos and minor chords that are the specialty of colleagues such as Arvo Pärt and Henryk Górecki.

The essay *Hemelse Muziek* (*Heavenly music*, 1999), which he wrote on the occasion of the Festival of New Spiritual Music in the Concertgebouw (Amsterdam), shows that this approach is not to Zuidam’s taste: ‘Specific to the heavenly sounds that we heard were harmonic euphony, sparse melodies, and above all exasperatingly gradual changes. Like minimal music without the pulsating rhythms, or coca cola without the fizz.’ And:

en wederom waren het de rake beelden die Zuidam over de streep trokken. Die beelden zijn volgens hem des te verbluffender omdat ze een ruimtelijkheid suggereren die in sterk contrast staat met de kleine ruimte van Bertkens kluzenaarscel. Hij beschrijft: ‘In haar visioen wordt de Heilige Maagd “heet ende doorschynich”. Zij zweeft los van de grond, alvorens als een raket de lucht in te schieten, langs engelenkoren, tot in het midden van de hemel. Daar komt Maria in een flits oog in oog te staan met God en valt flauw. Op dat moment voltrekt zich ook, geheel pijnloos, de bevalling: “als een pijl die door de lucht vliegt, waarbij de pijl niet door de lucht wordt gestuit of gehinderd, noch de lucht wordt gekwetst door de pijl”. Behoedzaam wordt ze door de engelen weer op de aarde neergelaten, waar ze weer bij zinnen komt door het geschrei van het kindje Jezus.’

Op de vraag of Zuidam die spirituele extase op zo’n moment ook bewust probeert te verklanken, antwoordt hij bevestigend. Al kan hij niet precies zeggen waar het ’m in zit. Het kan een groots orkestraal gebaar zijn, zoals de iriserende klankerupties die de poëzie van Bertkens *Kerstractaet* begeleiden (met de groeten van Claude Vivier).

‘Hoe een stuk echt gaat werken blijft altijd ongewis. Ik denk het meestal wel te weten, er ongeveer een beeld van te hebben. Maar bij een stuk als Troparion, waarin ik heel erg op zoek ga naar de leegte en waar er eigenlijk zo min mogelijk moet gebeuren, spande het erom. Hoe weinig kun je laten gebeuren en tegelijkertijd het gevoel blijven geven dat er een muzikaal proces gaande is? Op een gegeven moment ben je dan toch bang dat zo’n stuk na een kwartier volledig op z’n reet valt en dan móet je nog een klein half uur. Als ik op de eerste repetitie hoor dat het wel goed gaat komen, is dat echt een opluchting. Pas dan word je voor het eerst met de geest van het stuk geconfronteerd. Het blijft altijd een verrassing, al is het meestal een feest der herkenning.’



‘Precisely because nothing happens you can just float along. The music weaves a padded protective layer around the soul; a support stocking for the disfigured ego. The sounds lap like waves, as fascinating as they are sporific, an ocean of non-commitment.’

Maar ook het tegenovergestelde is mogelijk, zoals de verstilde klankwereld van de aria *Mi quam een schoon geluit*. Vaak is het ook, en daar komt Zuidams theatrale instinct weer om de hoek kijken, een kwestie van de juiste contrasten: het climaxzoekende karakter van de *Kerstractaet*-muziek werkt, juist doordat het broze idioom van *Mi quam* eraan vooraf gaat. Op haar beurt wint de aria aan kracht, juist doordat de verstillings haaks staat op het rumoer van de voorgaande scène. De scène in kwestie betreft een symbolische requiemmis, waarmee Bertkens afscheid van het ondermaanse wordt bezegeld. De prior die de dienst voltrekt (gespeeld door Hubert Claessens) zeult voor de gelegenheid een baritonsaxofoon met zich mee en voorziet zijn gezongen misteksten eigenhandig van een stuiterend, jazzy contrapunt.

Zuidam: ‘In zekere zin symboliseert die saxofoon het stadse rumoer voor mij, het aardse dat Suster Bertken achter zich laat. Ergens is het vreselijk banaal. Maar toch vind ik dat het werkt. Het geeft het geheel een scherp randje. Anders komt er gewoon maar een vent in een pij opzetten. Nu zijn er in één persoon twee dingen vertegenwoordigd die zich nauwelijks tot elkaar verhouden.’

Het zijn de woorden van een componist die als een Cerberus waakt voor een goedkoop soort pseudomystiek. Want Zuidam beseft maar al te goed dat onderwerpen als devotie en religiositeit zich niet makkelijk in noten laten vatten. Tenminste, als men niet wil vervallen in het quasi-sacrale amalgaam van langzame tempi en mineurakkoorden waar collega’s als Arvo Pärt en Henryk Górecki patent op lijken te hebben.

Dat Zuidam daar weinig mee op heeft, mag blijken uit het artikel *Hemelse muziek* (1999) dat hij schreef naar aanleiding van een Festival of New Spiritual Music in Het Concertgebouw: ‘Specifiek aan de vertolkte hemelse klanken zijn hun harmonische welluidendheid, de spaarzame melodiek en vooral het tergend langzame tempo van verandering. Het is als minimal music die ontdaan is van het pulserende ritme, als een fles cola

Rudderless

Zuidam is a musical-theatre composer who often takes his cues from lyrics and language; to some extent he feels out of his depth when words are absent.

‘I wouldn’t say I am desperate if I have to write an instrumental movement,’ he qualifies. ‘But I do miss the compelling ideas that guide me towards the right form. I do not have the abstract perception of someone like Lukas Foss’ (the composer and conductor (1922-2009) who took him under his wings at the Tanglewood Festival of Contemporary Music in 1989). ‘Foss was one of the greatest musical geniuses I have ever met. A prodigy. When he was four years old he sat down at the piano and immediately knew how to play. I once brought him an orchestral piece that was divided into four groups: low, left, high, right. It was swarming with notes but he could play it straight away. He distilled the essence, hopped from the trombone part to the cello, then to the bass clarinet. He saw the entire trajectory in his mind’s eye.

But he could be vague, too. ‘Focus Loss’ was his nickname in the US. He was too brilliant to concern himself with simple activities such as keeping time. What kept me occupied, and the things he could have helped me with, were not really his thing. He came up with weird digressions about the characteristics of trumpet sourdines and how these were linked to people. Hazy stories. That man was so talented that I initially believed it would be better if I’d go away and get a job with McDonald’s... Yet, Foss was a terrific source of inspiration. When he played Bach or Mozart you knew that was the way to do it. Incredibly beautiful and at the same time incredibly simple. He has taught me a lot about the naked phenomenon of music.’

Writing purely instrumental music with a rational construction as a

waar de prik uit is.’ En even verder: ‘Juist doordat er helemaal niets gebeurt, kun je er heerlijk op wegdrijven. De muziek weeft een beschermend, gewatteerd laagje om de ziel, is als een steunkous voor het geschonden ego. De klanken bewegen zich als het ritme van de golven: fascinerend en slaapverwekkend tegelijk, als een oceaan van vrijblijvendheid.’

Stuurloos

Als man van het muziektheater, die zich in zijn muziek vaak laat leiden door tekst en taal, voelt Zuidam zich enigszins onthand als de woorden ontbreken.

‘Het is ook weer niet zo dat ik totaal radeloos ben als ik voor een instrumentale bezetting schrijf,’ relateert hij. ‘Maar ik mis wel het dwingende idee voor de juiste vorm. Ik heb bijvoorbeeld niet dat abstracte inzicht van een Lukas Foss,’ waarmee hij verwijst naar de componist en dirigent (1922-2009) die hem in 1989 onder zijn hoede nam tijdens het Tanglewood Festival voor hedendaagse muziek. ‘Die man was een van de allergrootste muzikale genieën die ik ooit ben tegengekomen. Hij was een wonderkind, ging op zijn vierde achter een piano zitten en kon spelen. Ik kwam eens bij hem langs met een orkeststuk. Het orkest was in vier groepen verdeeld, laag, links, hoog, rechts, het wemelde van de noten, maar hij speelde het zo weg. Hij destilleerde er iets uit, ging van het ene lijntje in de trombone naar de cello, naar de basklarinet, hij zag het parcours meteen voor zich.’

‘Maar vaag was hij ook. *Focus Loss* was zijn bijnaam in de VS. Hij was gewoon zo goed dat hij zich niet bezig kon houden met simpele dingen als de maat slaan. Waar ik mee bezig was, en waar hij me mee zou kunnen helpen, dat was niet echt zijn ding. Hij kwam met rare exegeses over karakteristieken van trompetdempers en hoe hij dat aan mensen relateerde. Wazige verhalen. Maar die man was zo getalenteerd, dat ik in eerste instantie dacht dat ik maar

starting point is not Zuidam's cup of tea. 'Some composers have so much faith in their 'material' that they figure out everything in advance and that's it: they have a finished piece. I can't get my head around that.' He prefers to grope his way into the work; his 'inner listener' decides how something should sound and what the duration should be. 'Yes, it's really very complicated,' Zuidam concurs, 'you risk getting lost in details at a stage when everything is still undecided.'

'Is composing a nine-to-five job? I cannot spend all day, every day, writing serious music. Sometimes I know I should and it just doesn't work. Instead, I play online chess for half a day. I simply don't know if I could be the person I want to be 24/7. Or if I would even want to. If that were the case, I would be writing music right here, right now. Some people are maniacs in this regard. Take Wolfgang Rihm. He would have written a handful of notes before this lunch was over and by the time he was back home, he'd have completed yet another piece.'

Nevertheless, Zuidam has a long list of instrumental works to his name; compositions in all shapes and sizes, some written for a full symphony orchestra and others for solo flute. 2013 saw his first string quartet, written for the Doelen Quartet and entitled *String Quartet in Three Movements* (sic). A piano concerto for the American pianist Emanuel Ax is in the pipeline for 2015.

Every time he writes a new piece, Zuidam aims to create a brand new musical universe. In an essay on his website about *Trance Symphonies* (1991-1998), he concludes that 'each movement contains its own, strongly pronounced identity and world of sound.' 'The cornerstones, "Trance Formations" and "Trance Dance",' contain 'ecstatic outbursts and rhythmical energy' whereas 'introvert contemplativeness' typifies 'Trance

beter bij de McDonald's kon gaan werken... Foss was een enorme inspiratiebron: als hij Bach en Mozart speelde wist je, zó doe je dat. Zo ongelofelijk mooi, maar ook zo ongelofelijk simpel. Over het naakte fenomeen muziek heeft hij me heel veel bijgebracht.'

Bij het schrijven van puur instrumentale muziek uitgaan van een rationele constructie is niets voor Zuidam. 'Sommige componisten hebben zo ongelofelijk veel vertrouwen in hun "materiaal", die dokteren dat van tevoren helemaal uit en dan hebben ze een stuk. Daar begrijp ik niets van.' Hij werkt liever op de tast, waarbij de innerlijke luisteraar bepaalt hoe iets moet klinken en hoe lang het moet duren. 'Ontzettend lastig,' beaamt Zuidam, 'want je loopt het risico in details te verdwalen terwijl het geheel nog onbestemd is.'

'Of ik een van negen-tot-vijf-componist ben? Ik kan niet de hele dag bezig zijn met serieus muziek schrijven en ook niet dag na dag. Soms weet ik dat het moet en dan lukt dat gewoon niet. Zit ik een halve dag op internet te schaken. Ach, ik weet niet of ik de persoon die ik zou willen zijn 24 uur per dag zou kunnen zijn. En ook niet of ik dat echt zou willen. Dan zou ik nu hier ook muziek zitten te schrijven. Sommige mensen zijn daar maniakaal mee bezig. Zo'n Wolfgang Rihm bijvoorbeeld, die had hier tijdens de lunch nog wat noten opgeschreven. En tegen de tijd dat hij terug in de Heimat was weer een stuk af gehad.'

Toch heeft Zuidam intussen een indrukwekkende lijst van instrumentale werken op zijn naam staan, composities in vele soorten en maten, voor bezettingen van symfonieorkest tot solofluit. In 2013 schreef hij voor het Doelenkwartet zijn eerste strijkkwartet, *String quartet in three movements* (sic), en voor 2015 staat de Amerikaanse festivalpremière van een pianoconcert voor de Amerikaanse pianist Emanuel Ax op stapel.

Position'. Meanwhile, "Trance Figuration" is predominantly constructed of fleeting melodic patterns; pivoting, undulating lines, which together create polyphonic textures.' And yet, Zuidam managed to create a whole. According to the composer, it was purely accidental that the structure of the work (which evolved intuitively) turned out to closely resemble the traditional symphonic form.

'Whenever I start working on a new piece, I tell myself: "This time everything will be different!" But gradually, various things tend to sneak their way in. It's probably in my blood and resistance is futile. Aesthetic views should never stymie the result.'

In *Sauvage Noble* (2002), Zuidam brought a sense of balance to the 'impossible combination' of horn and oboe by taking into account the timbre of these instruments as well as their earlier incarnations, i.e. the oboe da caccia and the hunting horn. 'Do you remember those pictures of hunting scenes on old English biscuit tins? A lot of good ideas that I used in the music are based on these.'

In the still unfinished opera without singing *A Love Unsung*, which he is writing for the Stolz Quartet and the Belgian actor Johan Leysen, Zuidam again defies the problem that the music refuses to flow of its own accord if there are no vocals. In his search for the right form, he relies on Leysen, who has 'theatre in his blood' and is an excellent sparring partner.

Using extra-musical ideas is but one solution. Zuidam often gains inspiration from his vocal music: 'I try to "transplant" vocal gestures to the instrumental music, as it were.' Sometimes, instrumental passages, which are shaped in a certain way because of their role in a vocal piece – they need to go from one place to somewhere else – can be the starting point for a new work. When rehearsing for *Der Hund* (2006), Zuidam became

In elk stuk probeert Zuidam een nieuwe muzikale wereld te creëren. In zijn toelichting op *Trance symphonies* (1991-1998), te vinden op zijn website, stelt hij vast dat elk deel een 'sterk geprononceerde identiteit en klankwereld' heeft. De hoekdelen 'Trance formations' en 'Trance dance' kennen 'extatische uitbarstingen en motoriek', 'Trance position' bevat 'introverte contemplaties' en 'Trance figuration' is 'overwegend opgebouwd uit vliedende, melodische patronen en in elkaar scharnierende lijnen die tezamen een polyfone textuur weven'. Toch is het Zuidam gelukt er een eenheid van te maken. De opbouw van het werk, hoewel intuïtief ontstaan, is volgens de componist ongemerkt dicht tegen die van de traditionele symfonische vorm aan komen te liggen.

'Bij het begin van ieder stuk denk ik: "We gaan het totaal anders doen!" Maar gaandeweg merk je dat er allerlei dingen insluipen, dat is blijkbaar de aard van het beestje, en het is zinloos om je daartegen te verzetten. Het esthetisch standpunt dat je ergens tegenover inneemt moet het resultaat niet in de weg staan.'

In *Sauvage noble* (2002) bracht Zuidam de in principe 'onmogelijke combinatie' van hoorn en hobo in balans door zich rekenschap te geven van zowel de klankkleur als de oervorm van deze instrumenten: de oboe da caccia en de jachthoorn. 'Je kent die plaatjes van jachttafereelen met paarden en meuten honden die je op Engelse koektrommels ziet. Daar is een aantal goede ideeën voor de muziek uit ontstaan.'

In het nog onvoltooide *A love unsung*, een opera zonder zang voor The Stolz Quartet en acteur Johan Leysen, trotseert Zuidam opnieuw het probleem dat zonder zang de muziek niet vanzelf komt. Bij de zoektocht naar de juiste vorm vertrouwt hij op Leysen, 'een echt theaterdier', met wie hij goed van gedachten kan wisselen.

wildly enthusiastic about ‘a little clarinet line that bounced every which way against five-part string chords; it’s like a free gift.’ In 2007, this particular fragment laid the foundation for *Uwe leipe mastrdramnis*, composed for the Nieuw Amsterdams Peil ensemble. The reuse of existing material (you could call it a pragmatic passion for recycling), is most evident in *Freeze Suite* (1994/1997) and *Adam-Interludes* (2008), for which thematic materials were extracted from the operas *Freeze* (1994) and *Adam in ballingschap* (2009).

Wall of sound

Many interviews with Rob Zuidam briefly touch upon the subject. So what is it with him and the wall of sound? He laughs and asks what do we want to know; these days it is no longer that relevant to him. Before, he used to feel that his music needed to be, above all, extremely loud and incredibly dense, filled to the hilt with a variegated abundance of chords. *Three Mechanisms* (1988–1991) is a prime example. Originally, he composed the work for Orkest de Volharding. It is a triptych that consists of the movements ‘Hex’, ‘Chant/Interlude’, and ‘Fishbone’. The latter starts with a wall of loud, broad six-part chords that continue to fluctuate in timbre as the brass players keep changing their mutes.

Not until years later, when he was working on *Troparion*, did he realize it was possible to take a different approach, that ‘starting at a low volume was an option.’ His preference for a solid sound has to do with richness of timbre rather than volume, until the music ‘glimmers with all sorts of timbres that would only be noticed by the audience if you removed them. Vibrations that resonate throughout the concert hall. To me, that is the ultimate wall of sound.’

Niet alleen extramuzikale ideeën bieden uitkomst. Vaak put Zuidam inspiratie uit zijn vocale muziek: ‘Ik probeer de gestiek die in de vocale lijn ontstaat als het ware te transplanteren naar instrumentale muziek.’ Ook kunnen instrumentale gedeelten die in vocale werken hun gedaante ontlenen aan hun functie binnen het geheel – ze komen ergens vandaan en moeten ergens naartoe – de basis vormen voor een nieuw stuk. Tijdens de repetities voor *Der Hund* (2006) bijvoorbeeld, werd Zuidam razend enthousiast over ‘een klarinetlijntje dat bij vijfstemmige strijkersakkoorden alle kanten op stuiterde, dat krijg je dan zomaar cadeau.’ Dat fragment lag in 2007 ten grondslag aan *Uwe leipe mastrdramnis*, een stuk voor het ensemble Nieuw Amsterdams Peil. Hergebruik van materiaal, noem het pragmatische recycledrift, is het duidelijkst te zien in zijn *Freeze suite* (1994/1997) en *Adam-interludes* (2008), ontleend aan de opera’s *Freeze* (1994) en *Adam in ballingschap* (2009).

Wall of sound

In veel interviews met Rob Zuidam komt het begrip even ter sprake, maar hoe zit het toch met die *wall of sound*? Lachend vraagt hij wat we erover willen weten, want tegenwoordig houdt hij zich er niet meer zo mee bezig. Vroeger moest zijn muziek vooral snoeihard klinken, goed dichtgeplamuurd met een gevarieerde rijkdom aan akkoorden. Een mooi voorbeeld biedt het werk *Three mechanisms* (1988–1991), een oorspronkelijk voor Orkest De Volharding gecomponeerd drieluik, bestaande uit de delen ‘Hex’, ‘Chant/Interlude’ en ‘Fishbone’. ‘Fishbone’ begint met zo’n *wall* van luide, wijde zesstemmige akkoorden die voortdurend van klank veranderen onder invloed van verschillende dempers bij de koperblazers.

Pas jaren later, werkend aan *Troparion*, beseftte hij dat het ook anders

'Fishbone', opening bars

-FISHBONE- Tre Zinnen 1987/9

II $\text{♩} = 120$ SOGGITTO E MARCIATO

© 1992 by Doronius Amsterdam

'Fishbone', beginnaten

-2-

The concept was first mentioned in 1884 in an article in the New York Times about the Bayreuth Festival Theatre, built to Wagner's specifications. The recessed orchestra pit was a novel feature at the time. Isn't it slightly Wagnerian, this fondness for 'a rich and saturated or even decadent sound'? 'Yes, but it's not the same. Let's say I shop at a different do-it-yourself store.'

In the 1960s and 70s the term was used frequently for the rich and resonating layers that Phil Spector wrapped around his record productions. Notwithstanding his roots in (punk) rock, Zuidam has little use for this particular wall of sound, although he would know how to build one. When asked about his favourite rock music, he does not seem to have warmed greatly to any rock idols, least of all within the punk scene. He thinks it's too cursory. 'Like a bunch of flowers. Here one day, wilting and gone the next.' Yet, the music of Nick Cave – 'still here after all those years!' – continues to appeal. The band Joy Division – 'the singer was as crazy as a loon' – interests him because of the lyrics. 'They are not just producing monomaniacal noise. The texts turned it into depressive music, which I found fascinating.'

Zuidam's predilection for a wealth of timbres has everything to do with his insatiable musical curiosity. After he had taken out his adolescent frustrations on his guitar, he wanted to go in a different, more complex direction. The other band members were not interested and he did not search for like-minded musicians as thoroughly as Frank Zappa once did. And Zuidam knew his Zappa. When he was three years old and his parents were away, his brothers subjected him to an overdose as they played the LP *Freak out!*



**FREAK
OUT!**

kon, 'dat je een compositie ook zacht kunt beginnen'. Zijn voorkeur voor een bepaalde dichtheid in de klank heeft overigens meer met klankrijkdom dan met volume te maken. Zo'n klank waarin 'allerlei dingen doorschemeren die de luisteraar pas zouden opvallen als je ze weghaalt. Een klank die de hele concertzaal laat vibreren. Dat is voor mij de ultieme *wall of sound*.'

Het begrip *wall of sound* verschijnt voor het eerst in 1884 in een artikel in de New York Times over het op Wagners aanwijzingen gebouwde Festspielhaus in Bayreuth met zijn verzonken orkestbak, toen een noviteit. Schuilt er in Zuidams liefde voor 'een rijke, verzadigde, zo niet decadente klank' niet iets wagneriaans? 'Ja, maar dan anders. Laten we zeggen dat ik naar een andere bouwmarkt ga.'

In de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw werd het een veel gebruikte term voor de vette galmlaag in de popproducties van Phil Spector. Met die *wall of sound* heeft Zuidam, ondanks zijn popverleden, weinig van doen, ook al heeft hij toen wel geleerd hoe je zo'n muur kunt opbouwen. Gevraagd naar de favoriete muziek uit zijn jeugd blijkt hij niet veel op te hebben met popidolen, en al helemaal niet binnen de punkscene. Het is hem te vluchtig. 'Als een bos bloemen: het is er even, verwelkt en is weer weg.' Maar de muziek van Nick Cave – 'die man is er nog steeds!' – is hem altijd blijven bekoren. De band Joy Division – 'die zanger was zo gek als een deur' – interesseert hem vooral vanwege de teksten. 'Er gebeurde meer dan het produceren van een monomaan, hard geluid. Door de tekst werd het eigenlijk depressieve muziek, dat vond ik wel boeiend.'

Zuidams hang naar klankrijkdom heeft alles te maken met een niet te stillen muzikale nieuwsgierigheid. Na het botvieren van zijn puberfrustraties op de gitaar wilde hij het anders en complexer. Zijn medemuzikanten zagen daar weinig in en hij zocht niet zo hard naar gelijkgestemden als Frank Zappa dat ooit had gedaan. En Zuidam kende zijn Zappa, want al als driejarige kreeg hij ongevraagd diens muziek naar binnen 'getrechterd',

at full blast. Apparently, the music has infiltrated his DNA. In an essay Zuidam wrote in 1995 (published originally in the national newspaper NRC-Handelsblad and now on his website) he says that, 'His [Zappa's] most remarkable feature is that as a fledgling composer, he did not drown prematurely in the sea of styles and musical idioms he wanted to sail. Zappa uses style as an item, which he skilfully dissects and reduces to its essence before enlarging it to often cartoonlike proportions. Primarily, he regards style as something you can toy with in the interest of expression; a framework for musical gestures.'

To a certain extent this applies to Zuidam himself. He, too, plunges into an ocean of styles that encompasses the entire spectrum of art music plus jazz, krautrock, and Indian raga. The titles of early works such as *Zhamtha da Tseltha / Hassan Begura* (1988), *G-string Mambo* (1994) *B'rockqueue* (1992) suggest style crossovers, even if Zuidam maintains this is not strictly true: 'It is composed music.' In other words, when he creates a specific sound universe that goes with the subject matter he bends style to his will. To give an example, *Der Hund* draws on salon music, a genre that was popular around 1900, as well as on early expressionism mixed with late Beethoven and German synthesizer rock.

Calligrammes/Il pleut (2009) proves it is possible to combine styles that are completely unrelated. In this musical poem, the two-part vocals are based on a swiftly interlocking female singing technique from Burundi. They clash outright with notes à la Monteverdi. 'As I listened to the Burundi women I started to think, all very well ladies, but now I want some long notes and that doesn't happen. So then I decided to write my own!'

With *Rage d'Amours*, Zuidam was also looking for contrasts. The historical context, 16th-century Spain, offered plenty of opportunities in this respect. A quote from a motet by Pierre de la Rue (± 1452-1518), sung by monks, ended up in the opera. In order to create a sound world with a

als zijn broers, wanneer hun ouders niet thuis waren, keihard de LP *Freak out!* draaiden. Die muziek zit kennelijk in zijn DNA, want in een essay uit 1995, gepubliceerd in NRC-Handelsblad en terug te lezen op zijn website, schrijft hij: 'Het meest opmerkelijke aan hem [Zappa] is dat hij als beginnend componist geen voortijdige verdrinkingsdood is gestorven in de zee van stijlen en muzikale idiomen die hij wilde bevaren. Zappa hanteert stijl als een gegeven, dat hij vakkundig ontleeft en reduceert tot zijn essentie, om het vervolgens tot vaak karikaturale proporties uit te vergroten. Stijl wordt door hem primair opgevat als de speelbal van de expressie. Het dient als kapstok voor de geste, het muzikale gebaar.'

Tot op zekere hoogte is dat ook op Zuidam zelf van toepassing. Ook hij duikt diep in een zee van stijlen, variërend van het hele spectrum binnen de kunstmuziek tot jazz, krautrock en Indiase raga's. Uit titels van vroege werken als *Zhamtha da Tseltha / Hassan Begura* (1988), *G-string Mambo* (1994) *B'rockqueue* (1992) spreekt een cross-over van stijlen, hoewel het volgens Zuidam geen échte cross-overs zijn. 'Het is gecomponeerde muziek.' Met andere woorden, bij het creëren van een bepaalde, bij een gegeven onderwerp passende klankwereld zet hij de stijlen naar zijn hand. Zo put *Der Hund* uit salonmuziek van rond 1900, vroeg-expressionistische klanken vermengd met late Beethoven en Duitse synthesizerpop.

Dat de te combineren stijlen niets met elkaar te maken hoeven te hebben, bewijst *Calligrammes/Il pleut* (2009). Hierin botst tweestemmige, op een techniek van snelle interlocking gebaseerde vrouwenzang uit Burundi frontaal op Monteverdi-achtige noten. 'Ik zit dan naar die vrouwen uit Burundi te luisteren en denk, ja ja, heel leuk dames, maar nu een paar lange noten, en die komen dan niet. Dan denk ik, dat kan ik dan toch mooi doen!'

Ook in *Rage d'amours* zocht Zuidam naar contrasten. De historische context, het 16^e-eeuwse Spanje, bood daartoe alle gelegenheid. Op die

Rage d'amours

Prologue

preludio di un'opera in musica

Op. 44 - Verdi 1838/1841

1 ♩ = 66 60 poco rubato, non calare

Musical score for the Prologue of 'Rage d'amours'. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Clarinet I, Clarinet II, Bassoon I, Bassoon II, Trumpet I, Trumpet II, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Tuba, Snare Drum, Cymbal, and Timpani. The score is in 4/4 time and begins with a tempo of 66-60 BPM, marked 'poco rubato, non calare'. The music features a variety of dynamics, including *pp*, *p*, *f*, and *ff*, and includes several measures of *trpp* (triplets). The score is divided into measures 1 through 14.

© Robert Schumann 1827/1841

'Rage d'Amours', Prologue

Prologue

rit.

Musical score for the Prologue of 'Rage d'amours'. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Clarinet I, Clarinet II, Bassoon I, Bassoon II, Trumpet I, Trumpet II, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Tuba, Snare Drum, Cymbal, and Timpani. The score is in 4/4 time and begins with a tempo of 66-60 BPM, marked 'poco rubato, non calare'. The music features a variety of dynamics, including *pp*, *p*, *f*, and *ff*, and includes several measures of *trpp* (triplets). The score is divided into measures 15 through 28.

'Rage d'Amours', prologue

‘Spanish’ flavour, it made sense to use flamenco gestures, for ‘ clichés can be effective as long as they are not overly explicit’. The ‘sunny’ washer woman song that precedes Juana’s nocturnal rambles contains subtle references to flamenco while the music contrasts sharply with the oppressive text about the Queen of Castile. Zuidam: ‘I was thinking of Spain, blazing sunlight, clicking castanets, and begonias cascading from the balconies. Simultaneously, there is this cold and oddly intimate relationship with death and everything that occurs in the shadows: in dungeons. It should be said I’m more interested in the latter but I will never descend into a dungeon without letting in a ray of sunlight now and again. If only because it reinforces the oppression, the darkness. Style is an excellent vehicle but the underlying gesture is far more important.’

‘Music is all gesture’. Strictly speaking, this was the central theme of our conversations but it gradually turned out to be the mainspring of Zuidam’s vocal as well as instrumental works. Time flies as he talks about his music, tirelessly and with enthusiasm. His words are as expressive as his musical gestures; he aims to fascinate and affect his listeners. When we ask about his musical wish list, the answer is unambiguous: ‘Opera in the broadest sense of the word. I hope that I can create a few more operas and that some of those will work out really well. And talking about rapture: I hope to achieve that again To touch upon something that is deeply buried, if even for a half hour, that is what I’m after.’

We look forward to it.

manier belandde een door monniken gezongen citaat uit een motet van Pierre de la Rue (ca. 1452-1518) in de opera. Om een ‘Spaanse’ klankwereld te creëren lag het gebruik van stijlfiguren uit de flamenco voor de hand, want ‘ clichés kunnen best werken, als ze maar niet te expliciet zijn’. Zo bevat het ‘zonnige’ lied van de wasvrouw dat voorafgaat aan de nachtelijke omzwervingen van Johanna subtiele verwijzingen naar de flamenco. De muziek contrasteert daardoor fel met de beklemmende tekst over de koningin. Zuidam: ‘Ik dacht aan Spanje, het felle zonlicht, kletterende castagnettes en begonia’s die over de balkons hangen, maar tegelijkertijd zo’n kille, rare verhouding tot de dood en tot alles wat zich in de schaduw en de kerkers afspeelt – wat overigens meteen veel meer mijn belangstelling heeft. Maar ik zal nooit in zo’n kerker afdalen zonder af en toe een sprankje zonlicht binnen te laten. Dat maakt het alleen maar beklemmender en duisterder. Stijl is daarin een goed middel, al blijft het gebaar dat eraan ten grondslag ligt, het allerbelangrijkste.’

‘Alle muziek is gebaar’. Wat strikt genomen het centrale thema van onze gesprekken was, blijkt de drievue van zowel Zuidams vocale als instrumentale werk. Tijdens zijn even geestdriftige als onvermoeibare uitwijdingen over zijn muziek vliegen de uren tijd voorbij. In zijn woorden gebaart hij al even expressief als in zijn muziek, voortdurend eropuit zijn gehoor te boeien en beroeren. Gevraagd naar zijn muzikale verlanglijstje voor de toekomst is zijn antwoord ondubbelzinnig: ‘Opera in de ruimste zin des woords. Dat ik er nog een aantal mag maken, en dat er nog een paar echt mogen lukken. En over vervoering gesproken: dat ook dat nog een keer lukt. Ineens, al is het maar voor een half uur, iets heel dieps weten te raken, daar is het mij om te doen.’

We houden ons aanbevolen.

GRUSS-NO CR

A handwritten musical score on five staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests. The second staff has a similar melodic line with some slurs. The third staff is a complex rhythmic accompaniment with many notes, some beamed together, and includes the annotation 'piano gruss' above it. The fourth staff continues the rhythmic accompaniment with various note values and rests, including the annotation 'up' above it. The fifth staff shows a bass line with chords and notes, including the annotation 'b4' above it. The score is divided into measures by vertical bar lines.

GRUSS-UN.

piano gruss

up

b4

Bosch Requiem

The Jheronimus Bosch 500 Foundation commissioned festival composer Rob Zuidam to write *Bosch Requiem* as a tribute to the medieval painter. The work premieres on Friday 8 November 2013 in St. John's Cathedral in 's-Hertogenbosch, performed by Asko|Schönberg and the Dutch Chamber Choir conducted by Reinbert de Leeuw. This special November Music concert, a homage to the city of 's-Hertogenbosch's most famous son, takes place in the context of the annual commemoration around All Souls' Day.

Jheronimus Bosch was born around 1450. Later he became known as Jeroen Bosch. He painted works for patrons from all over Europe. Sin, temptation, hallucinations, and visions dominate his paintings, mixed with a dash of surrealism. This is grist to Zuidam's mill: 'I really love the weird constructions in his works. Bizarre creatures, part lobster, part man, and other crazy imagery that has nothing whatsoever to do with what everyone else was painting in those days. There is nothing like it until Salvador Dalí.' In the *Bosch Requiem*, Zuidam seeks to translate the painter's visual language into sound, using similarly peculiar contradictions in the music.

Thinking about Bosch, Zuidam pictures his *Visions of the Hereafter*. It consists of four panels that may have been part of the *Last Judgment* triptych. The painting has been in the Doge's Palace in Venice since 1523 and features, among others, distressed angels and swirling demonic figures. With these images in his mind's eye, Zuidam started to compose. Eventually, 'the music should disappear into the tunnel of light where Bosch's angels are floating'.

Bosch requiem

In opdracht van de Stichting 'Jheronimus Bosch 500' schreef festivalcomponist Rob Zuidam als eerbetoon aan de schilder het *Bosch requiem*. Het werk gaat op vrijdag 8 november 2013 in de Sint-Janskathedraal in première, uitgevoerd door Asko|Schönberg en het Nederlands Kamerkoor onder leiding van Reinbert de Leeuw. Dit bijzondere concert in November Music vindt plaats in het kader van een jaarlijkse herdenking rond Allerzielen waarmee de schilder door de stad 's-Hertogenbosch wordt geëerd.

Jheronimus Bosch werd rond 1450 geboren. Later bekend als Jeroen Bosch, schilderde hij werken voor opdrachtgevers uit heel Europa. Zonde, verleiding, hallucinaties en visioenen, vermengd met een vleugje surrealisme, domineren zijn voorstellingen. Koren op de molen van Zuidam: 'Ik ben dol op die rare constellaties in zijn schilderijen. Van die bizarre wezentjes, half kreeft en half mannetje, en meer van die gekke dingen die totaal niets te maken lijken te hebben met wat er verder in die tijd geschilderd werd. Je ziet ze eigenlijk pas bij Dalí weer terug.' In het *Bosch requiem* poogt hij die beeldentaal te verklanken door ook in de muziek bizarre tegenstrijdigheden op te zoeken.

Als Zuidam denkt aan het oeuvre van Bosch, ziet hij de *Visioenen uit het hiernamaals* voor zich. Deze vier panelen maakten vermoedelijk deel uit van een drieluik over het Laatste Oordeel. Bosch voert op het schilderij, dat zich sinds 1523 in het Dogenpaleis in Venetië bevindt, onder andere vertwijfelde engelen en dwarrelende, demoonachtige figuren ten tonele. Met deze beelden op het netvlies is Zuidam aan het werk gegaan. 'Uiteindelijk moet de muziek verdwijnen in de trechter van licht waarin Bosch zijn engelen laat zweven.'

Zuidam adapted the traditional requiem text, extracting the passages that interested him the most. 'I use chunks of the text and enlarge them until a landscape emerges that is filled with the ruins of the requiem text.' As the piece opens, the 'Requiem aeternam' sounds. The members of the chamber choir whisper and mumble simultaneously – a chaotic start. Slowly, the desperation grows. At the very end there seems to be a plea for

peace and quiet as the composition culminates in a tranquil 'Lux perpetua'.

According to Zuidam, the essence of the requiem is that it reminds us of our own mortality. This is why he has included the classic 'Dies irae': the Day of Wrath will come. He emphasizes the notion that 'it will be our turn next'. In a sense, this sentence summarizes the entire requiem, says Zuidam. 'All that carry-on about the Wrath of God and appearing before him as he sits on his throne is not my cup of tea or something I worry about. My concern is not so much the fear of death but the dread of saying goodbye to life.'



Zuidam bewerkte de traditionele requiemtekst en kwam tot een destillaat van passages die hem het meest interesseren. 'Ik gebruik brokstukken van de tekst en vergroot ze uit. Hiermee ontstaat een ruïnelandschap van de requiemtekst.' In de opening van het werk klinkt het *Requiem aeternam*. De stemmen van het kamerkoor fluisteren en mompelen door elkaar heen – een chaotisch begin. Langzaam groeit de vertwijfeling. Uiteindelijk is het alsof men smeekt om rust en resulteert de compositie in een serene 'lux perpetua'.

De kern van de requiemtekst is volgens Zuidam dat deze ons herinnert aan onze eigen sterfelijkheid. Daarom gebruikt hij onder andere het klassieke *dies irae*: de dag des toorns zal komen. Hij zet daarmee een muzikale spot op 'het idee dat jij ook aan de beurt zult zijn'. In zeker opzicht vat deze zin het hele requiem samen, meent Zuidam. 'Dat hele gedoe over de toorn van God, en het verschijnen voor zijn troon, daar heb ik niet zoveel mee, en daar maak ik me ook geen zorgen over. Het gaat mij niet zozeer om de angst voor de dood, maar om de angst voor het afscheid nemen van het leven.'

Biography

1964
born in Gouda (the Netherlands)

1984-1989
studies composition at the Rotterdam Conservatory with Philippe Boesmans and Klaas de Vries

1986
first public performance of a Rob Zuidam composition: *Ground* (played by pianist Henk van Dijk in Muziekcentrum Vredenburg)

1989
composition fellow at Tanglewood Music Center where he is taught by Lukas Foss and Oliver Knussen. Koussevitzky Composition Prize awarded for *Fishbone* (for wind instruments and piano)

1990-1997
lives in New York

1994
premiere of the opera *Freeze*, commissioned by Hans Werner Henze, written for the Munich Biennale for New Music Theatre

1999-2003
teaches intermittently at Tanglewood

Biografie

1964
geboren te Gouda

1984-1989
studie compositie aan het Rotterdams Conservatorium bij Philippe Boesmans en Klaas de Vries

1986
eerste openbare uitvoering van werk van Rob Zuidam in Muziekcentrum Vredenburg: *Ground* door pianist Henk van Dijk

1989
Composition fellow Tanglewood Music Center, les van Lukas Foss en Oliver Knussen, Koussevitzky Composition Prize voor *Fishbone*, werk voor blaasinstrumenten en piano

1990-1997
woonachtig in New York

1994
première van de opera *Freeze* in opdracht van Hans Werner Henze geschreven voor de Münchener Biennale für neues Musiktheater

1999-2003
diverse malen als docent in Tanglewood

2003

premiere of opera *Rage d'Amours*, commissioned by the Boston Symphony Orchestra, written for the Tanglewood Festival (Massachusetts)

2005

moves from Amsterdam to Belgium; Dutch premiere of *Rage d'Amours* by the Netherlands Opera during the Holland Festival

2009

premiere of opera *Adam in ballingschap* by the Netherlands Opera during the Holland Festival

2010

Erasmus visiting professor at Harvard University (see www.robertzuidam.com for the Harvard Erasmus Lectures); concert premiere of opera *Suster Bertken*, commissioned by the NTR ZaterdagMatinee

2012

Katrien Baerts premieres *Canciones del Alma* during the NTR ZaterdagMatinee; Rob Zuidam is composer in residence at the Utrecht Conservatory

2013

premiere of *Troparion* (commissioned by the Delft Chamber Music Festival and the Holland Festival) and staged performance of *Suster Bertken* during the Holland Festival; premiere of *Bosch Requiem* during November Music 2013 and festival composer during November Music 2013

2003

première opera *Rage d'amours* in opdracht van Boston Symphony Orchestra geschreven voor Tanglewood Festival

2005

verhuist van Amsterdam naar België; Nederlandse première opera *Rage d'amours* bij De Nederlandse Opera in het Holland Festival

2009

première opera *Adam in Ballingschap* bij De Nederlandse Opera in het Holland Festival

2010

Erasmus visiting professor aan Harvard University (zie voor de Harvard Erasmus Lectures www.robertzuidam.com); concertante première opera *Suster Bertken* in opdracht van de NTR ZaterdagMatinee

2012

Katrien Baerts brengt in de NTR ZaterdagMatinee de *Canciones del Alma* in première; composer in residence aan het Utrechts Conservatorium

2013

première *Troparion* (opdracht Delft Chamber Music Festival en Holland Festival) en geënceneerde uitvoering van *Suster Bertken* in het Holland Festival; première *Bosch requiem* tijdens November Music 2013 en festivalcomponist tijdens November Music 2013

Further reading and listening

A brilliant resource for further reading and listening is Rob Zuidam's own website (www.robertzuidam.com). Here you will find reviews of his most important works, interviews with Zuidam/by Zuidam, articles on his oeuvre, the essays he has written since 1995 for the Dutch national newspaper NRC Handelsblad and the Harvard Erasmus Lectures he gave in 2010. The site also offers a generous amount of music samples and YouTube fragments. In addition, we recommend 'Jonge componisten en de operatraditie - Elmer Schönberger in gesprek met Rob Zuidam, Guus Janssen en Friso Haverkamp' ['Young composers and the opera tradition - Elmer Schönberger in conversation with Rob Zuidam, Guus Janssen, and Friso Haverkamp'] (in Dutch). Published in De Gids, volume 157 (1994). Available on www.dbnl.org

Discography:

RCO 09003

Royal Concertgebouw Orchestra - Horizon 2

Adam-interludes

FL 72413

Abbie de Quant & Elizabeth van Malde - Music in Motion

Four movements for flute and piano

CV27

Donemus Highlights - The Young Generation

Fishbone

Verder lezen en luisteren

Voor wie verder wil lezen en luisteren, biedt de website van Rob Zuidam (www.robertzuidam.com) een schat aan informatie. Deze bevat recensies van belangrijke werken, interviews met Zuidam, door Zuidam, artikelen over zijn werk, de essays die hij zelf vanaf 1995 voor NRC Handelsblad schreef en zijn Harvard Erasmus Lectures uit 2010. Ook is een genereuze hoeveelheid luistervoorbeelden en YouTube-fragmenten op de site verzameld. Daarnaast zeer leeswaardig: 'Jonge componisten en de operatraditie - Elmer Schönberger in gesprek met Rob Zuidam, Guus Janssen en Friso Haverkamp'. In: De Gids jaargang 157 (1994). Te consulteren via www.dbnl.org.

Discografie:

RCO 09003

Royal Concertgebouw Orchestra - Horizon 2

Adam-interludes

FL 72413

Abbie de Quant & Elizabeth van Malde - Music in Motion

Four movements for flute and piano

CV27

Donemus Highlights - The Young Generation

Fishbone

Volharding 009/Attacca Babel 9380

Hex - Orkest de Volharding

Three mechanisms

NM 92047

Zuidam - Freeze - opera

Freeze - opera in 13 scenes

NM 92120

24 Capriccios for violin from the Netherlands

Benjamin Schmid

Variazioni sopra un tema di Niccolò Paganini

Claudia Birkholz, Masakazu Nishimine

Piano & Percussion

Spank

order through: claudia.birkholz@hamburg.de

RN 93003

Eleonore Pameijer - Fantasies for Flute

B'rockqueue

Attacca 5425008377797

Reinbert de Leeuw, Asko|Schönberg, Katrien Baerts, Hubert Claessens

Suster Bertken

Channel Classics CC 72608

Katrien Baerts, Pianoduo Post & Mulder, Asko|Schönberg, Oliver Knussen

McGonagall-Lieder

Volharding 009/Attacca Babel 9380

Hex - Orkest de Volharding

Three mechanisms

NM 92047

Zuidam - Freeze - opera

Freeze - opera in 13 scenes

NM 92120

24 Capriccios for violin from the Netherlands

Benjamin Schmid

Variazioni sopra un tema di Niccolò Paganini

Claudia Birkholz, Masakazu Nishimine

Piano & Percussion

Spank

order through: claudia.birkholz@hamburg.de

RN 93003

Eleonore Pameijer - Fantasies for Flute

B'rockqueue

Attacca 5425008377797

Reinbert de Leeuw, Asko|Schönberg, Katrien Baerts, Hubert Claessens

Suster Bertken

Channel Classics CC 72608

Katrien Baerts, Pianoduo Post & Mulder, Asko|Schönberg, Oliver Knussen

McGonagall-Lieder



Werkenlijst / List of works

Solo

- Variazioni sopra un tema di Niccolò Paganini (violin, 2000)
- Cadenzas (flute, 2000)
- Ventrioloqui (organ, 1994/1997)
- Sólo (guitar, 1995)
- B'rockqueue (flute, 1992)

Piano

- I suppose a fugue is out of the question? (2002)
- Music for two pianos (2001)
- For two pianos (part 1 of the McGonagall-Lieder, 1996)
- Bowery (1997-1998)
- For two pianos II (part 4 of the McGonagall-Lieder, 2000-2001)
- Easy meat (1996)
- Yaz (1994)
- Spank (1990)
- Ground (1985)

Kamermuziek / Chamber music

- String quartet in three movements (2013)
- Le tombeau de Couperin (Ravel, arranged for the Stolz Quartet, 2012)
- Méditations sur la liberté et l'égalité (recorder quartet, 2011)
- Four movements for flute and piano (2007)

Ensemble

- Fanfare (2005)
- Music for viola, piano, and ensemble (2004)
- Sauvage noble (concerto for horn, oboe, and ensemble, 2001-2002)
- For two pianos and strings (part 3 of the McGonagall-Lieder, 2001-2002)
- Freeze-suite (1994-1997)
- G-string mambo (1994-1995)
- Shake well before use (1992-1993)
- Octet (1992)
- Three mechanisms (Fishbone, Chant/Interlude, Hex, 1988-1991)
- Dinamismo di cane al guinzaglio (1990)
- Zhamtha da tseltha/Hassan Begura (transcription and instrumentation of Georgian folk music, 1988)
- Notch (1987)

Orkest / Orchestral works

- Adam-interludes (2008)
- Don Giovanni-ballet (2004)
- Noche oscura (2004)
- Trance symphonies (1991-1996)
- She's everywhere now that she's gone (1991)
- 'X' (1986)

Vocaal / Vocal works

- Canciones del alma (2009-2012)
- Calligramme/il pleut (1991, revised 2009)
- Adam-fragmenten (2008)
- On ne développe pas, on se développe (2006)
- Der Hund (2005-2006)

- Feu (2004)
- Noche oscura (two versions: soprano and piano, voice and orchestra, 2003-2004)
- ¡ Pancho Villa ! (two versions: soprano and piano, 1988-1990; voice and ensemble, 2002)
- Gentil cavallero (2002)
- La pantera (2002)
- Foemeneis blandimentis gaudebat (2002)
- Mutation (2001)
- Nella città dolente (1997-1998)
- Les murs (1993, revised 1997)

Opera

- Troparion (2013)
- Suster Bertken (2010)
- Adam in Ballingschap (2007-2009)
- Der Hund (2005-2006)
- Rage d'amours (2002-2003)
- McGonagall-Lieder (1997-2001)
- Freeze (1993-1994)

Te verwachten / Latest works (in progress)

- Bosch requiem
- A Love Unsong (for The Stolz Quartet, premiere 2014)
- Pianoconcert (for Emanuel Ax, premiere 2014)

Colofon / Colophon

Deze publicatie is tot stand gekomen ter gelegenheid van festival
November Music 2013 dankzij de hulp van / This edition was produced
for November Music 2013 with the support of:

Stichting Cultuurfonds 's-Hertogenbosch
Muziekvan.nu
Domein voor Kunstcritiek
November Music
Société Gavignières
Buma



Tekst / Text

Joep Christenhusz, Charlie Crooijmans, Marianne de Feijter,
Jan Nieuwenhuis, Ciska Weeda, Elmer Schönberger (eindredactie/editor)

Vertaling / Translation

Moze Jacobs

Beeldredactie / Picture editors

Charlie Crooijmans, Marianne de Feijter

Fotografie / Photography

cover: Karoly Effenberger

p. 5, 10, 86: privé archief / private archive

p. 70/71: schetsen / sketches Robert Zuidam (Rage d'amours, scene 5)

p.21: Charlie Crooijmans

p. 22: Hans Hijmering (De Nederlandse Opera/The Netherlands Opera)

p. 34: Chris van der Burght (De Nederlandse Opera)

p. 50: Hans van den Bogaard

p. 74: Jheronimus Bosch, Palazzo Grimani, Venetië (boschproject.org)

p. 94/95: Marianne De Feijter

Partituren / Scores

Bèr Deuss/Albersen

Grafisch ontwerp / Graphic design

Bart Smit, De Twee Snoeken

In opdracht van / Commissioned by
November Music

Drukker / Printed by

Drukkerij Tielen, Boxtel

Oplage / Print run

1.000 ex.

ISBN 978-90-77955-24-6



Interview in the garden, left to right Rob Zuidam, Jan Nieuwenhuis and Joep Christenhusz

www.robartzuidam.com
www.novembermusic.net
www.muziekvan.nu
www.domeinvoorkunstkritiek.nl
www.bumacultuur.nl