

	denken	maken	wezen	ervaren
smaak	1 Lionel Trilling	14 koken	15 kwaliteit	4 kaas
gevoel	12 Italo Calvino	7 vossen	6 poezen	9 humor
gehoor	8 John Cage	11 componeren	10 Beethoven	5 stilte
gezicht	13 Richard Serra	2 ontwerpen	3 New York	16 Venetië

RICHARD RIJNVOS

door Anthony Fiumara

1	14	15	4
12	7	6	9
8	11	10	5
13	2	3	16

INLEIDING

Zijn beschrijvende titels, die vaak verwijzen naar steden of andere plekken, doen in eerste instantie niet vermoeden dat Richard Rijnvos (Tilburg, 1964) bovenal een radicaal componist is. Iemand die zijn tonen genereert uit niet-muzikale, getalsmatige bronnen zoals magische vierkanten en schaakborden - iemand die bovendien van het eindeloos stapelen van melodische lijnen houdt. Die strenge, onpersoonlijke werkwijze mondt uit in zinnelijke werken met een eigenzinnige, on-Nederlandse signatuur.

Rijnvos zegt zich weinig bezig te houden met moderne muziek. Hij

luistert liever naar meesters uit vorige eeuwen: Beethoven, Janáček en Sibelius zijn enkele van zijn favorieten. Toch is er geen groter verschil in werkwijze dan tussen die romantici en hemzelf. Hij zegt hierover: "De klassieke idee van een componist is dat hij iets muzikaals in zijn hoofd heeft en dat op papier zet. Ik heb helemaal niks in mijn hoofd en toch wil ik muziek maken. Ik ben geïnteresseerd in de muziek die ontstaat als je bepaalde condities bij elkaar brengt en kijkt wat er vervolgens gebeurt. Ik voel een weerzin tegen het opzadelen van anderen met mijn persoonlijke muzikale gedachtespinsels."

Als gevolg van die werkwijze is het begrip stijl voor Rijnvos nooit uitgangspunt. De componist formuleert het volgende credo: "Stijl beschikt over een saillante onmiddellijkheid. Of we nu naar muziek luisteren, een schilderij bewonderen, een roman lezen of een film kijken, binnen luttele momenten weet Stijl zich trefzeker als protagonist te manifesteren. Weliswaar laat Stijl zich niet gemakkelijk in woorden vangen, maar dat maakt het reflecteren erop juist zo fascinerend. Daarentegen vormt Stijl bij het scheppingsproces nooit mijn vertrekpunt. Tijdens de expeditie naar nieuwe, onbekende klanken wordt menig gebied doorkruist, zoals daar zijn: Concept, Ontwerp, Structuur, Proces, Vorm, Ontwikkeling, Karakter, Stemming, Betekenis. En feitelijk is Stijl het onvermoede eindstation."

Sinds het midden van de jaren negentig schrijft Rijnvos enkel nog werken die deel uitmaken van een cyclus en componeert hij geen 'losse stukken' meer. Dat begon met drie delen *Stanza*, daarna schreef hij het vierdelige *Block Beuys*. Sinds een aantal jaar werkt hij aan drie cycli tegelijk. De oudste gaat over het stedelijke leven in New York, de tweede over Venetië, en de derde (*Riflessi*) bestaat uit 'companion pieces' (werken in dezelfde exceptionele bezetting) bij bestaande klassiekers uit het verleden.

Binnen de zesdelige New York-cyclus vind je drie dansen voor dubbelorkest, genoemd naar pleinen in de Amerikaanse metropool, de *Manhattan Square Dances*. De drie andere delen vormen samen een pianoconcert dat, als het in die vorm wordt uitgevoerd, luistert naar de naam *NYConcerto*. "De piano hoort bij New York", aldus Rijnvos. "Het is een instrument dat weliswaar zijn wortels in Europa heeft, maar dat in Amerika is gepopulariseerd door bijvoorbeeld Scott Joplin, de Broadway-musical, George Gershwin en de jazz."

Behalve uit bestaande steden en hun geschiedenis haalt Rijnvos ook inspiratie uit muziek van anderen: in *Stanza* gebruikte hij de schaakbordcanon van Ghisilijn Danckerts (ca. 1510-1565), in *mappamondo* citeert hij langdurig Johannes Ciconia (ca. 1370-1412) en in *Times Square Dance* zit een verborgen citaat. In de serie *Riflessi* (tot nu toe twee werken) vormt het materiaal van anderen zelfs een openlijk uitgangspunt.

Ook de drie delen van *NYConcerto* ontstaan vanuit andermans muziek. Over *Central Dance in the Park*, het eerste deel dat Rijnvos voltooide van deze cyclus-in-een-cyclus, zegt hij: “*Central Dance in the Park* is ontstaan uit het idee van een kruispunt. De ene weg is *Central Park in the Dark* van Charles Ives, waarop ik in mijn titel zinspeel. De andere lijn is mijn eigen materiaal. En we ontmoeten elkaar halverwege. Mijn opgave was om het Ives-citaat, zijnde slechts één 2/4-maat, in mijn stuk net zo natuurlijk voorbij te laten komen als in het origineel. Ik werk er naartoe, ik ontmoet Ives en ik beweeg me er weer vandaan. Met een knipoog: op het moment dat de wegen elkaar kruisen, neem ik ‘per ongeluk’ de verkeerde afslag. Behalve die ene maat glipt de luisteraar dus zes maten lang in Ives, op het moment dat de chaos het grootst is. En dan val ik weer terug in mijn eigen stuk.”

Ook in de andere delen (onverminderd up-tempo) botst Rijnvos op collega's die op een of andere manier met de stad New York verbonden zijn. In het voorwoord van het eerste deel van het pianoconcert, *Grand Central Dance*, schrijft Rijnvos beeldend: “Het is januari 1924 en George Gershwin keert per trein terug uit Boston, alwaar de première van zijn musical *Sweet Little Devil* plaatsvond. In zijn hoofd sluimeren de kersverse thema's voor een nieuw te schrijven werk. Onwillekeurig vermengen ze zich met de ratelende geluiden van de wagons. Er resten hem slechts drie weken voor zijn bijdrage aan het concert door het Paul Whiteman Orchestra. Tegen de tijd dat zijn trein Grand Central Station in Manhattan binnendendert, ontvouwt zich de definitieve ‘plot’ van zijn *Rhapsody in Blue*.” Het laat zich raden dat Rijnvos in *Grand Central Dance* een fragment uit het laatstgenoemde werk voor piano en jazzband als uitgangspunt nam voor zijn vergaande morphing-techniek.

In het slotdeel ‘*cross Broadway*, dat Rijnvos eerst als werk voor piano solo concipieerde, is de tekst in het voorwoord van de partituur even kort en krachtig als de muziek. Dit keer is het de hoekige jazzcompo-

nist en -pianist Thelonious Monk die je op iedere straathoek lijkt tegen te komen. “Rennend over Broadway bons ik tegen Thelonious Monk”, schrijft Rijnvos. “Geen centje pijn.”

Is de New York-cyclus op een haar na voltooid, zo telt de Venetië-cyclus op dit moment twee delen: *acqua alta* – een abstract werk voor harp en ensemble over de regelmatige overstromingen van de stad – en het semi-theatrale *mappamondo* (Italiaans voor ‘wereldkaart’). Thema in dat tweede werk is de Venetiaanse begraafplaats San Michele: een door Rijnvos vaak bezochte plek, waar beroemde componisten als Stravinsky en Nono in de vorige eeuw hun laatste rustplaats vonden. En waar de monnik Fra Mauro in de vijftiende eeuw werkte aan een wereldkaart.

Wat Rijnvos het meest tot de verbeelding sprak, was dat Fra Mauro zijn ultieme levenswerk verrichtte zonder ooit zijn klooster te verlaten. De monnik tekende de kaart aan de hand van verhalen van zeevaarders die hem verslag kwamen doen. Rijnvos noemt zijn ontdekking van de bijna twee meter hoge en brede kaart (die hij in de Biblioteca Nazionale Marciana Venetië bezichtigde) ‘een geschenk uit de hemel’, omdat hier veel thema's bij elkaar worden gebracht: “Componeren is voor mij niet zozeer mezelf iets ten doel stellen, maar de weg zélf. Zoals Luigi Nono zegt: ‘no hay caminos, hay que caminar’. Waar je heen gaat, weet je als componist niet. Dat is terra incognita, zoals de tochten van de ontdekkingsreizigers.”

Ook voor de tekst van dit boekje wilde Rijnvos – het zal niemand verbazen – ‘de weg zélf’ tot thema maken. Hij stelde voor om net zoals in zijn composities te werken met een magisch vierkant. Om precies te zijn: Rijnvos koos voor het vierkant van Albrecht Dürer – zoals afgebeeld op de kopergravure *Melencolia I* uit 1514 – zij het in gespiegelde vorm.

In plaats van de noten uit zijn compositieschetsen staan de verticale en horizontale ribben voor respectievelijk de zintuigen (minus de reuk) en de werkwoorden die horen bij het ontstaan van een kunstwerk: denken, maken, wezen, ervaren – van contemplatie tot perceptie. In de zestien vakjes, op de kruispunten, kwamen zaken en personen te staan die een bijzondere betekenis voor Rijnvos hebben. Indachtig de schrijver Italo Calvino (nummer 12 in het magisch vierkant) werden de onderwerpen vervolgens geordend tot 4 x 4 hoofd-

stukjes. Met een knipoog naar de methodes van John Cage (nummer 8), stelde Rijnvos voor ieder gespreksthema een tijdslimiet vast van 16 minuten: alles wat nog niet gezegd was binnen die tijd, viel af.

Deze inleiding is een van de weinige uitzonderingen op de vastgestelde methode: zonder een introductie zouden sommige onderwerpen in dit boekje moeilijk te volgen zijn voor niet-ingewijden. Bij 'koken' (14) mocht een recept niet ontbreken; 'componeren' (11) vroeg om een Rijnvos-doe-het-zelf-methode-voor-dummies; niets is zo dodelijk als het beschrijven en analyseren van 'humor' (9); en ook over 'kaas' (4) moet je niet te veel kletsen.

Het resultaat is een 'netwerk van lijnen die met elkaar in verbinding staan' (naar Italo Calvino's *Als op een winter nacht een reiziger*) – net zo fascinerend, raadselachtig, radicaal, intelligent, complex, gelaagd, zinnelijk, humoristisch en gedreven als de componist en de man Richard Rijnvos zelf.

Anthony Fiumara | Amsterdam, 29 september 2008

1	14	15	4
12	7	6	9
8	11	10	5
13	2	3	16

LIONEL TRILLING

Het rijtje onder 'denken' in dit magisch vierkant bestaat uit personen tegen wie ik opkijk. Lionel Trilling was een cultuurfilosoof. Zijn belangrijkste uitspraak staat in *Sincerity and Authenticity*: 'The work of art is itself authentic by reason of its entire self-definition: it is understood to exist wholly by the laws of its own being.' Dat vind ik zó'n geniale uitspraak. Mensen zijn altijd maar bezig te definiëren wat kunst is. Ik denk net als Trilling dat kunst niet definieerbaar is, omdat het kunstwerk zichzelf definieert en zijn eigen bestaansrecht claimt.

Bij *Atlas Eclipticalis* van John Cage bijvoorbeeld doen de noten er niet zo toe. Die zijn met toeval gecomponeerd – hoe je ze speelt en boven elkaar plaatst is eveneens onderhevig aan toeval. Het is net zo'n momentopname als de sterrenhemel waarop het werk is gebaseerd. In *Atlas Eclipticalis* is het criterium van 'goede noten' niet steekhoudend. Andersom speelt bijvoorbeeld de parameter vakmanschap bij sommige fotorealistische schilders een belangrijke rol in de receptie van het kunstwerk. Het oordeel over dat schilderij wordt mede gevormd door het aspect dat het zo knap is gemaakt. Voor andere kunstwerken is dat aspect van handwerk weer niet belangrijk: bij de pisbak van Marcel Duchamp bijvoorbeeld. Maar dat betekent niet dat het slechte kunst is.

Trilling doet met zijn stelling een poging tot een universele uitspraak over alle kunst. Het gaat niet over de intentionaliteit van het kunstwerk zelf, maar hoe je het als toeschouwer ziet – in de wereld en tussen alle andere kunstwerken.

Je hebt componisten die vinden dat we weer tonaal moeten gaan componeren – die willen eigenlijk een trapleuning inbouwen voor het publiek. Maar ik denk dat ieder nieuw kunstwerk steeds opnieuw zijn eigen trapleuning moet maken. Ik denk dat een kunstwerk zijn eigen 'denkaanwijzing' moet bijsluiten. Wat ik zelf graag wil maken, is muziek die een 'imprint' achterlaat in het geheugen van de luisteraar. Niet iets dat het ene oor in en het andere weer uitgaat. Maar iets dat blijft hangen.

1	14	15	4
12	7	6	9
8	11	10	5
13	2	3	16

ONTWERPEN

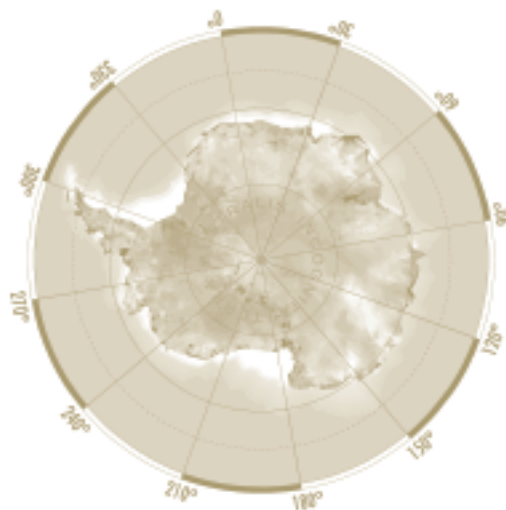
Als ik niet zou componeren, zou ik grafisch ontwerper zijn. Dat doe ik ernaast, als hobby: ik maak eens in de zoveel maanden een flyer voor het Ives Ensemble. En zoals wel vaker vind je je hobby leuker dan je vak. Voor iedere partituur die ik af heb, maak ik eveneens een titelpagina die ik zelf ontwerp. Ook de werkbladen die ik maak, zijn grafische ontwerpen – architectonische blauwdrukken voor het stuk. Dat heb ik – denk ik – met Erik Satie gemeen: Satie was ook voortdurend aan het kriebelen. Terwijl Arnold Schönberg juist schilderde. Het zou interessant zijn om na te denken over het verschil tussen

schilderen en grafisch ontwerpen. Ontwerpen gaat uit van de lijn. Bij schilderen ben je eerder met kleur en vlakken bezig. Niet voor niets ben ik zo geïnteresseerd in Piet Mondriaan, omdat die aan het eind van zijn leven het grafisch ontwerpen in zijn schilderijen dicht naderde.

Degene die ervoor heeft gezorgd dat ik poëzie ben gaan lezen, was Paul van Ostaijen. In de bundel *Bezette Stad* maakt Van Ostaijen bij uitstek een verbinding tussen de inhoud van de tekst en de vormgeving. Voor mij dus geen ideeën op de achterkant van bierviltjes. Ik denk dat er kunstenaars zijn die vanuit de chaos denken, die vanuit een soort 'schmutzige' toestand tot iets komen. Terwijl ik voortdurend aan het ordenen ben. Ik beseft terdege dat alles een chaos is, maar wat mij fascineert is het onderzoek naar de verbindingen tussen dingen.

Of grafische beelden me helpen bij het componeren? Dat is een interessante vraag. Ik heb recent de hulp ingeroepen van spreadsheets, omdat ik daarmee op een snellere manier dan met de hand akkoorden kan uitdokteren. Door het hanteren van spreadsheets zou ik me in principe kunnen beperken tot het verwerken van getallen als zijnde numerieke abstracties. En toch werk ik mijn materiaal grafisch uit. Want pas dan beleef ik de proporties van het stuk in wording visueel. Ik vraag me weleens af of je voor het componeren meer aan je ogen of aan je oren hebt. Ik zou hoogstwaarschijnlijk niet kunnen componeren als ik blind was.

ONGEBAANDE PADEN



20 JAAR IVES ENSEMBLE

1	14	15	4
12	7	6	9
8	11	10	5
13	2	3	16

NEW YORK

Recentelijk vroeg een interviewer me: 'wat is dat nou met die fascinatie voor New York?' Ik stond ik met mijn mond vol tanden. Ik denk dat dat kwam omdat ik geen schrijver maar componist ben: ik heb mij niet voldoende voorbereid op de mogelijkheid dat die vraag op mijn pad zou komen en dat ik die zou moeten beantwoorden met woorden, in plaats van met noten.

Natuurlijk kan ik gaan rationaliseren en zeggen dat New York voor mij model staat voor de balans tussen orde en chaos. Het is een totaal chaotische stad als je ziet hoe miljoenen mensen zich erdoorheen

wurmen op weg naar hun werk en naar huis, door straten met taxi's en ambulances en noem maar op. Maar tegelijkertijd heb je de orde van het stratenbeeld, het rasterwerk van 'streets' en 'avenues', de harmonische balans van de manier waarop New York is gebouwd.

In tegenstelling tot een chaotische stad als São Paulo – het New York van Zuid-Amerika, waar maar raak wordt gebouwd en waar totaal geen overzicht is – zie je bij New York dat het financial district heel hoog is en aan de voet van Central Park ook. En dat het daartussen als een soort parabool naar beneden gaat en weer omhoog.

Uiteindelijk moet je zelf een keer naar New York toe. Ik weet nog goed dat ik er voor het eerst heen ging. Ik landde op JFK en nam de metro naar Manhattan. Ik heb daar het eerste kwartier (mijn koffers nog in de hand) als naïeve Europeaan in de lucht staan kijken, naar die gigantische wolkenkrabbers. Daar krijg je geen genoeg van.

Waarom? Omdat de stad net als muziek appelleert aan een fysieke zinnelijkheid die niet in woorden te vangen is. Of het eenzelfde soort ervaring is als de sculpturen van Richard Serra? Ja. Maar uiteindelijk kun je die emotie niet goed uitleggen, net zoals dat voor muziek geldt. Nee, ik wil geen voorgekauwde emotie overbrengen, ik wil dat mijn muziek emotie oproept.

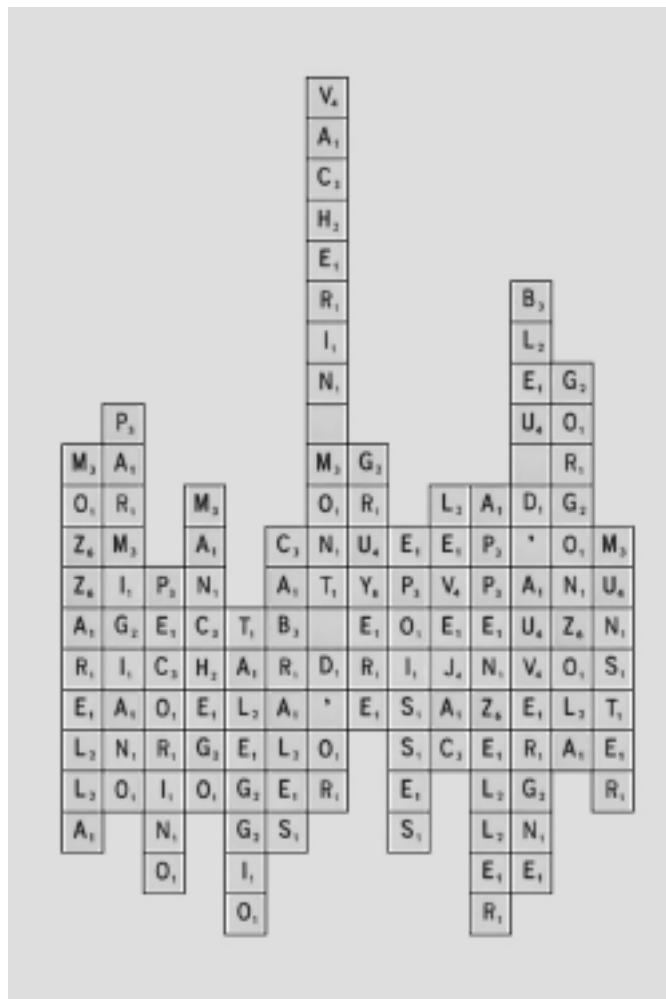
In de drie delen van mijn pianoconcert is de verbinding met New York heel duidelijk, omdat ik daar drie componisten uit New York citeer: George Gershwin, Charles Ives en Thelonious Monk. In 'cross Broadway zitten nog een paar knipogen: *Tea for Two*, dat door Broadway-componist Vincent Youmans is geschreven. En in *Grand Central Dance* zit een stukje filmmuziek van Bernard Herrmann uit *North by Northwest* van Alfred Hitchcock, een film waarin zich een scène in Grand Central Station afspeelt.

Je vindt dat er een frictie bestaat tussen mijn abstracte manier van werken en mijn programmatische titels? Dat klopt. Het is zoals Calvino zegt: 'als het model de werkelijkheid niet kan veranderen, dan moet de werkelijkheid het model veranderen.'

De New York-cyclus is in de eerste plaats een danscyclus. Als de hele cyclus ooit door een choreograaf wordt vormgegeven, mogen er geen verhaaltjes worden uitgebeeld. De choreografie moet over het stedelijk leven in New York gaan, maar hoe dat vorm krijgt, moet de choreograaf zelf uitzoeken. Er is wel een onderwerp, maar geen anekdote.

1	14	15	4
12	7	6	9
8	11	10	5
13	2	3	16

KAAS



1	14	15	4
12	7	6	9
8	11	10	5
13	2	3	16

STILTE

Ik ben mijn hele leven al op zoek naar iets wat een schaars goed aan het worden is: stilte. Je zou kunnen beweren dat het beroepsdeformatie is, dat verlangen naar stilte. Omdat een componist in zijn vak voortdurend met klank bezig is, verlangt hij als hij niet werkt naar de afwezigheid van dat alles.

Als componist ben je erg bewust van geluid. Als je vervolgens in aanraking komt met John Cage, ga je daar zo mogelijk nóg bewuster mee om. Cage laat je op een intensieve manier luisteren, zelfs naar geluiden die er normaal niet toe doen in muziek. Daardoor gebruik

je je oren opletter: de hele wereld is één grote bonk herrie en ik zou willen dat het stil was.

Het heeft inderdaad met kwaliteit te maken. Tegenwoordig lopen sommige jongeren rond met hun mobieltje als minigettoblaster. Daar komt een blikken geluid uit waaraan je niet eens goed kunt horen wat het nou eigenlijk is. Maar blijkbaar doet de kwaliteit van dat geluid er niet toe. Het is meer een afbakening: het opsteken van je middelvinger zonder je middelvinger op te steken. Ik bezocht recentelijk de watervallen van Iguaçu in Brazilië: het geluid van vallend water is daar zó oorverdovend hard - bij extreme omstandigheden valt er in totaal 12 miljoen liter per seconde water naar beneden - dat je niet meer met elkaar kunt praten. Toch ervaar je het niet als lawaai. Waarschijnlijk omdat het natuurgeluid is.

Nee, stilte is geen uitgangspunt in mijn muziek. In tegenstelling tot wat er wel wordt beweerd over de muziek van Morton Feldman, is zijn muziek niet stil. Pas na de laatste noot. Waarom wordt zachte muziek zo vaak op gelijke voet gesteld met stilte? Toen ik les had bij Brian Ferneyhough, had die het ook over die twee soorten stilte: de eerste is de stilte in bijvoorbeeld *Trans* van Stockhausen, voordat het weefgetouw de boel weer met een brute klap aanzet. Wat is die andere stilte dan, vroeg ik hem. Dat was volgens Ferneyhough de Richard Strauss-stilte: in de laatste scène van *Salome* klinkt een enorme orkestrale uitbarsting. Daarna (repetitiecijfer 354, maat 8) spelen de strijkers minutenlang een zacht tremolo, gecombineerd met een triller in de fluit en klarinet. Ikzelf vind dat geen stilte.

Dat sommige componisten met hun muziek de stilte willen verklanken? Als je op die manier gaat denken, zou je kunnen zeggen dat mijn microtonale *Stanza* daarover gaat. Of *acqua alta*, hoewel dat voor mij meer een stuk is dat over wachten gaat. Wachten is gelieerd aan stilte. Een van mijn minder slechte eigenschappen is dat ik van wachten hou. Dat heb ik van Cage geleerd: dingen accepteren zoals ze komen. Er gebeurt altijd wel iets. Of er gebeurt niets, ook goed. Maar ik wil wel dat het tijdens het wachten stil is. Hahaha!

1	14	15	4
12	7	6	9
8	11	10	5
13	2	3	16

POEZEN

Poezen spelen een spelletje met mijn concentratie. Waar ik ook ben - of ik nou een gesprek voer in een kamer of op een terras zit: als er een poes voorbij loopt, gaat mijn blik er onverbiddelijk naartoe en raak ik de draad van het gesprek kwijt. De poes is vele malen belangrijker dan wat dan ook. Ik ben in het gelukkige bezit van *Het Grote Boek van de Poezenkrant* en ik heb een kattenscheurkalender: elke dag een nieuwe *Felis Catus*. Dat zijn belangrijke momenten in de dagelijkse beslommeringen van een componist.

Als ik geen componist zou zijn geworden, of anderszins in de kunst werkzaam zou zijn geweest, dan zou ik eigenaar hebben willen zijn van een poezenhotel. Twee zomers geleden moesten mijn katten Boris en Igor voor korte tijd worden ondergebracht in zo'n hotel. Het stond destijds te koop. Als ik genoeg geld had gehad - dacht ik toen - zou ik het zo overnemen.

Ik ben huisdierloos opgegroeid. Pas toen ik ging studeren en ik verhuisde naar een studentenhuus, heb ik mijn liefde voor katten ontdekt. Huiskat Maurice aldaar kroop af en toe op schoot en dat vond ik bijzonder aangenaam. Rond dezelfde tijd maakte ik kennis met het boek *De aaibaarheidsfactor* van Rudy Kousbroek. Daarin kun je lezen dat de kat van alle dieren de hoogste 'aaibaarheidsfactor' heeft.

Kousbroek beschrijft eerst dat je goudvissen wel zou kunnen aaien als je dat wil, maar dat beide partijen daar weinig plezier aan beleven. Vervolgens heeft hij het over de cavia: die is weliswaar zacht en harig, maar weet niet zo goed raad met die lijfelijke aandacht. Maar de kat heeft zo'n hoge aaibaarheidsfactor, dat hij niet alleen intens geniet van het geaai van zijn baasje, maar dat hij bij diens afwezigheid zelf zijn aaien haalt bij een tafelpoot.

Mijn relatie met katten doet me denken aan het hoofdstuk 'Slangen en doodshoofden' uit *Palomar*, een boek van Italo Calvino. De hoofdpersoon, Meneer Palomar, heeft een Mexicaanse vriend die expert is van pre-hispanische beschavingen. Palomar krijgt een rondleiding door de ruïnes van Tula, de oude hoofdstad van de Tolteken. De vriend toont hem een chac-mool, interpreteert het standbeeld en weidt uit over de betekenis ervan. Op hetzelfde moment loopt er een schoolklas rond, begeleid door hun meester. Die vertelt over dezelfde figuur dat ze niet weten wat het betekent: 'Esto es un chac-mool. No se sabe lo quiere decir.' Palomar raakt geïnteresseerd in de discrepantie, tussen het onberoerd laten of toch duiden van de dingen. Tussen abstract en programmatisch? Eigenlijk wel. Je kunt dingen aanschouwen zoals ze zijn, of je kunt ze interpreteren. Zo kan je mijn liefde voor katten interpreteren, maar zelf kan ik eigenlijk niks zeggen over het waarom.

1	14	15	4
12	7	6	9
8	11	10	5
13	2	3	16

VOSSEN

Vossen is bargoens voor coïre. Seks dus. Ik vind dat dit onderwerp in het schema moet, want het is een belangrijk onderdeel van mijn leven. Tegelijkertijd kan ik er niks over zeggen. En dat is niet omdat ik preuts ben – hoewel ik wel als een ‘reine vusser’ ben opgevoed. Ik ben opgegroeid in een tijd dat het taboe was om het over seks te hebben. Die preutsheid ben ik inmiddels ontgroeid. Er wordt tegenwoordig overal ongelofelijk veel over seks geluld. Maar het gekke is dat er nog altijd lacherig over wordt gedaan, dus blijktbaar is het toch nog steeds een taboe. Het is ook een heel misplaatst

modieus onderwerp – alleen al daarom heb ik er over getwijfeld of ik het wel in dit schema wilde zetten.

Wat seks met componeren te maken heeft? Van alle kunsten heb ik alleen bij muziek onmiskenbaar fysieke reacties. Toen ik de eerste keer *Amériques* van Edgard Varèse hoorde, herinner ik me dat mijn maag echt in een knoop lag. Ook krijg ik letterlijk de rillingen over mijn rug bij het horen van bepaalde muziek. Bij de laatste minuten van de *Sinfonietta* van Janáček bijvoorbeeld: daar wordt klank echt omgezet in een fysieke reactie.

Toen ik als tiener Bartók en Stravinsky hoorde, muziek uit de periode 1910-1920, wist ik dat ik later wilde gaan componeren. Behalve dat het allemaal balletten waren – stuk voor stuk geschreven in opdracht van Diaghilev – komt bij dans ook een erotisch aspect kijken. Of ik erotische muziek wil maken? Ik denk dat *Union Square Dance*, het stuk dat ik nu aan het componeren ben, verrekt geile akkoorden heeft ja. Maar *Riflesso sull'acqua* heeft dat weer niet. Net als in het dagelijkse leven ben je de ene keer in een opgewonden bui en de andere keer zit je aan het water en treur je over de dood van een dierbare.

Seks is het feest van het leven, het orgasme wordt ook wel ‘kleine dood’ of ‘beautiful agony’ genoemd. Misschien heeft het er mee te maken dat je tijdens een orgasme in een staat komt waarin het denken uitgeschakeld lijkt te worden – een toestand waar anderen bijvoorbeeld met meditatie naar streven.

Of ik in mijn New York-cyclus dat orgastische, overrompelende nastreef? Ik wil denk ik vooral de juiste snaar raken. En mijn beleving van New York is nou eenmaal een ‘flabbergasting’ gevoel van wolkenkrabbers, vitaliteit, drukte en complexiteit. Als je die agogo-bells in mijn pianoconcert een toespeling op seks vindt, dan weet ik er nog wel eentje: *Central Dance in the Park*. In menig park is het erg onrustig 's nachts. Dat hoeft ik verder niet uit te leggen, toch?

1	14	15	4
12	7	6	9
8	11	10	5
13	2	3	16

JOHN CAGE

Waarom is het zo fascinerend om over stijl te praten? Juist omdat stijl zich zo moeilijk in woorden laat vangen. Stijl hoeft niet per se het uitgangspunt te zijn van componeren, hoewel het dat voor veel kunstenaars wel is.

Er zijn mensen die niet snappen dat ik na *Block Beuys* heel andere muziek ben gaan schrijven, die daar haaks op lijkt te staan. Mensen vragen me vaak wat er nog van de invloed van John Cage over is, want ze horen die niet meer.

Maar dat is buitenkant. Als je naar de binnenkant van mijn muziek kijkt, dan is dat aspect nog wel degelijk aanwezig. Met name omdat Cage niet vanuit stijl dacht. Eerder hoe je met een aantal spelregels iets in elkaar kan zetten, waarvan het resultaat een stijl heeft. Stijl is het eindpunt, terra incognita. Tijdens het componeren gaat een werk zijn eigen leven leiden. Soms blijkt het achteraf elementen te bevatten die 'op iets anders lijken'. Zoals de harmonieën in *Riflesso sull'acqua*, die hebben af en toe iets weg van Messiaen.

Een ander belangrijk cageiaans aspect in mijn componeren, is dat ik niet dogmatisch denk. Dat probeer ik althans. Dat betekent dat er voor mij geen wetboek is van dingen die niet mogen. Omdat ik componeer met getallen en magische vierkanten, kan het zo zijn dat een dissonant akkoord naast een tonaal akkoord klinkt. In een post-seriële manier van denken zou dat tonale akkoord sneuvelen. Maar bij mij niet. Cage kwam naar Den Haag in mijn zesde jaar aan het conservatorium, precies op het moment dat ik dacht 'volgens mij kan ik wel wat als componist.' En Cage veegde alles van tafel. Ik had me tot die tijd beziggehouden met de wetten van het componeren: mijn leraar Jan van Vlijmen geloofde dat er zoiets bestond als regels voor atonaal contrapunt. Toen kwam Cage en enige tijd daarna heb ik bijvoorbeeld de partijen van mijn hoorspel *Radio I* los van elkaar gecomponeerd. De harmonieën die ontstonden waren toevallig: het resultaat van het boven elkaar zetten van die onafhankelijk van elkaar gemaakte lijnen. En dat bleek prima te klinken.

Cage kwam eigenlijk op een dramatisch moment: op het moment dat ik eindexamen moest doen. Er was een duidelijke scheiding van geesten merkbaar op het conservatorium. Sommige van mijn medestudenten weigerden Cage te ondergaan. Zij wilden dat soort denken buiten de deur houden. Ik liet Cage echter toe, met als gevolg dat ik er vervolgens zes jaar lang mijn tanden op stuk heb gebeten. Ik heb zelfs overwogen te stoppen met componeren.

Dat is iets dat Cage met je kan doen: omdat hij zulke fundamentele dingen aan de orde stelt. Je hoeft helemaal niet te componeren, zegt hij eigenlijk. Je kunt net zo goed in het park gaan zitten, om een symfonie van vogelgeluiden, ambulances, gettoblaster en andere omgevingsgeluiden te horen. En dan componeert hij 4'33". Dat stuk bestaat niet uit stilte, maar uit alle geluiden van dat moment – hoe moet je daar dan als componist mee verder?

Ik denk – zoals Cage – dat ieder individu zijn eigen verantwoordelijkheid heeft. Als iedereen zich er van bewust zou worden dat hij zelf verantwoordelijk is voor zijn eigen daden, dan zou de wereld er heel anders uitzien. De wereld bestaat voornamelijk uit mensen die andere mensen vertellen wat ze moeten doen en hoe ze moeten denken. Voor mij is dat een zenboeddhistisch principe – dat je je hele leven in de eerste plaats tegenover jezelf verantwoording moet afleggen. Een ander aspect van dat zenboeddhisme is om te proberen niet egocentrisch te denken. Je bent niet het middelpunt van het universum, maar je moet beseffen dat je een nietig wezen bent in een enorme chaos.

1	14	15	4
12	7	6	9
8	11	10	5
13	2	3	16

HUMOR



Swamp Thing door Floris Oudshoorn

1	14	15	4
12	7	6	9
8	11	10	5
13	2	3	16

BEETHOVEN

Tot grote ergernis van sommigen heb ik vroeger in interviews wel gekoketteerd met mijn antipathie jegens Mozart. Vroeger nuanceerde ik dat niet, omdat ik het leuk vond om tegen Mozart aan te schoppen. Pas later realiseerde ik dat ik met mijn kritiek op Mozart alle muziek van de Klassieken leek te diskwalificeren. Maar dat bedoelde ik niet. Ik vind Mozart echt klootloze muziek, hoewel er zo tien stukken zijn te noemen die ik niet zou willen missen. Ik zou er beter aan hebben gedaan om tegen Mozart te schoppen maar daar onmiddellijk aan toe te voegen: geef mij maar Beethoven. Beethoven is voor mij altijd de

componist mét kloten geweest. Beethoven componeerde waar hij zelf zin in had. Hij was een van de eerste freelance componisten en daarmee een van de eerste echte componisten. Bovendien ben ik op dezelfde dag jarig als Beethoven.

Beethoven was niet sentimenteel – iets waar ik moeite mee heb bij Mozart en vroege romantici als Weber, Mendelssohn en Schubert. Die sentimentaliteit gaat van Mozart via Schubert naar Mahler: die tak van de muziekgeschiedenis boeit me niet bijster veel. Ik heb me altijd meer geïnteresseerd in die andere, niet-sentimentele tak: van C.P.E. Bach naar Haydn, Beethoven en dan via Bruckner uiteindelijk naar Sibelius.

Sentimentaliteit moet overigens niet worden verward met melancholie of nostalgie, wat ik meer oprechte gemoedstoestanden vind. Sentimentaliteit heeft te maken met zelfmedelijden: daar ben ik behoorlijk allergisch voor. Degene die zelfmedelijden uitdraagt, heeft een egocentrisch wereldbeeld. Daar schieten we niks mee op.

Als ik een componist uit het verleden zou mogen ontmoeten, zou dat Beethoven zijn. Ravel, Stravinsky en Sibelius leefden in de twintigste eeuw. Daar kun je je nog een aardig beeld van vormen. Maar ik kan me niet voorstellen hoe Beethoven als mens was, of hoe de maatschappij er in zijn tijd in detail uitzag. Beethoven is zo'n groot onderwerp dat ik het niet kan bevatten.

Ik hou zielsveel van zijn symfonieën – met uitzondering misschien van het laatste deel van de Negende – maar ook van zijn strijkkwartetten. Er zijn niet zo gek veel componisten van wie je stukken hoort waarbij je denkt 'zo moet het en niet anders.' Zoals het er staat, is het onafwendbaar: dat is bij Beethoven het geval.

Als je Beethoven speelt zoals in de authentieke uitvoeringspraktijk gebeurt, kan zijn werk bovendien nog steeds choqueren. Beethoven had geen interesse het oor te strelen: het is af en toe helemaal geen aangename muziek. Hij was er vaak op uit om je een klap in het gezicht te verkopen.

Of ik dat ook wil in mijn muziek? Daar zou ik heel graag 'ja' op willen zeggen. Ik wil dat het publiek af en toe flink op zijn lazer krijgt, omdat we in een tijd leven waarin alles 'hunky dory' moet zijn. Maar mijn stukken veroorzaken nooit schandalen. Wat dat betreft ben ik blijklaar geen echte 'bad boy'.

1	14	15	4
12	7	6	9
8	11	10	5
13	2	3	16

COMPONEREN

Een doe-het-zelf-Richard-Rijnvos-in-vijf-stappen, of 'How to write your very own Philip Glass overture on a rainy Sunday afternoon: a composer's manual'.

1	14	15	4
12	7	6	9
8	11	10	5
13	2	3	16

1	14	15	4
12	7	6	9
8	11	10	5
13	2	3	16



rhythm

1 14 11 7 2 15 16 6 9 5 4

12 3 10

8

13

pitch

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

harmony

1 14 15 4

12 7 6 9

8 11 10 5

13 2 3 16

1 14 15 4

12 7 6 9

8 11 10 5

13 2 3 16

tutti

1 14 14 14 15 15 4 15 15 4 4 4

12 7 7 7 6 6 9 6 6 9 9 9

8 11 11 11 10 10 5 10 10 5 5 5

13 2 2 2 3 3 16 3 3 16 16 16

So much for melancholy...

Richard Rijnvos

$\text{♩} = 180$

clarinet 1 in B $\flat$ *ff*

clarinet 2 in B $\flat$ *ff*

contrabass clarinet in B $\flat$ *ff*

alto saxoph. 1 *ff*

alto saxoph. 2 *ff*

trumpet 1 in C *ff*

trumpet 2 in C *ff*

electr. organ *mf*

bass guitar *f*

violin I *f*

violin II *f*

viola *f*

cello *f*

double bass *ff* *pizz.*

cl.1

cl.2

cb.cl.

sax.1

sax.2

trp.1

trp.2

org.

b.guit.

vln. I

vln. II

vla.

vlc.

d.b.

2

cl.1

cl.2

cb.cl.

sax.1

sax.2

trp.1

trp.2

org.

b.guit.

vln. I

vln. II

vla.

vlc.

d.b.

3

cl.1
cl.2
cb.cl.
sax.1
sax.2
trp.1
trp.2
org.
b.guit.
vln. I
vln. II
vla.
vlc.
d.b.

ff
arco
ff

4

5 October 2008, Almere-Buiten

1	14	15	4
12	7	6	9
8	11	10	5
13	2	3	16

ITALO CALVINO

Eigenlijk heb ik met Italo Calvino hetzelfde als met Richard Serra: als ik schrijver was geworden, dan zou ik boeken als Calvino willen hebben schrijven. Ik heb in de laatste tien jaar mijn interesse in bepaalde literatuur enigszins verloren, omdat die voor een groot deel verhalend is. Ik weet dat er hordes lezers aan de lippen van een schrijver als Gabriel García Márquez hangen omdat hij zo mooi 'verhalen vertelt'. Dat is prima, maar ik heb er niks mee.

Wat me ook totaal niet interesseert in (met name Nederlandse) literatuur is de autobiografische ballast. De tweede vraag aan een schrijver,

in welk literatuurprogramma dan ook, is nagenoeg altijd: 'is het autobiografisch?' Zoiets kan mij nou helemaal niks schelen, want zo'n boek wordt er niet beter of slechter van. Ik vind dat aspect volkomen arbitrair.

Ik ben des te meer geïnteresseerd geraakt in boeken die over boeken gaan, of over schrijven – wat wel de 'metaroman' is gaan heten. *Als op een winternacht een reiziger* van Calvino begint met het kopen van een boek: je gaat naar de winkel en koopt een boek om het thuis te lezen. Het eerste hoofdstuk wordt abrupt afgebroken: het blijkt dat het boek is ingebonden met verkeerde katernen. Dus je moet terug naar de winkel om het te ruilen. En dan blijkt dat je niet het nieuwste boek van Calvino wilt uitlezen, maar het boek dat er verkeerd in is gebonden. En zo gaat het door.

Wat zo ingenieus is in dat boek, is dat je genummerde hoofdstukken hebt en hoofdstukken met een titel. In het begin ben je als lezer gespitst op de getitelde hoofdstukken, omdat dat het verhaal is. Maar omdat dat voortdurend verandert, krijgen de genummerde hoofdstukken op een gegeven moment je belangstelling. Er vindt een kentering plaats in het boek. *Als op een winternacht een reiziger* gaat eigenlijk over schrijven en lezen. Dat is het echte onderwerp.

Of mijn muziek ook over muziek gaat? Muziek gaat altijd over muziek. Tenzij je met tekst in de weer gaat, dan krijg je te maken met buitenmuzikale verwijzingen. Het is inderdaad zo dat de titels van mijn stukken en de citaten die ik gebruik ook naar dingen buiten mijn muziek verwijzen. Die citaten zijn eerder bij het onderwerp passende knipogen dan dat mijn stukken als louter collages kunnen worden bestempeld. Ik creëer altijd een 'framework'. Als je bijvoorbeeld in 'cross Broadway over Broadway loopt, dan komt er af en toe iets langs dat je kent. Maar dan in een andere context.

Het gebruik van een magisch vierkant voor dit boekje is trouwens ook calvinoiaans. Het doet denken aan het hoofdstuk 'In een netwerk van lijnen die met elkaar in verbinding staan' uit *Als op een winternacht een reiziger*. Ik heb een aantal elementen op een rij gezet: het denken over kunst, het maken van kunst, het wezen van kunst en het ervaren van kunst. Dat is de volgorde waarin je dat doet, daar maak je een verbinding tussen. Ik denk dat de overeenkomst tussen mij en Calvino de constructie is. Hij beweegt zich trouwens op dezelfde lijn van abstractie naar programmatisch als ik in mijn muziek.

Het mooiste hoofdstuk in *Palomar* is 'Het model der modellen'. De filosofie bedenkt een model en betreft dat op het leven. Alleen merk je dan achteraf vaak dat het model niet voldoet. Calvino zegt dan: "[...] als het model niet in staat is de werkelijkheid te veranderen, dan zou de werkelijkheid in staat moeten zijn het model te veranderen."

Maar waar ik het eigenlijk over moet hebben in verband met Calvino is het aspect van lichtheid. Calvino is in staat om ondanks zijn methodische werk *licht* te schrijven. Nee niet onprettentius. Ik bedoel 'leggiero': hij is in staat om complexe dingen op zo'n manier te verwoorden dat het geen taaie kost wordt. En dat het zelfs eenvoudig lijkt. Ik zeg van componeren altijd: het is ontzettend makkelijk om een ingewikkeld stuk te maken. Maar het is bijna onmogelijk om een eenvoudig stuk te maken. En dat is wat je als componist voor ogen moet staan, die eenvoud.

1	14	15	4
12	7	6	9
8	11	10	5
13	2	3	16

RICHARD SERRA

In mijn tienerjaren heb ik allerlei dingen geambieerd. Ik heb acteur willen worden, danser, dichter – maar omdat ik mijn hele jeugd heb getekend en geschilderd, lag het voor de hand dat ik beeldend kunstenaar zou worden. Muziek is relatief laat in mijn leven gekomen. Op de plaats van Richard Serra hadden ook andere namen kunnen staan – Mark Rothko, Paul Klee, Piet Mondriaan. Maar als ik mezelf in de gedaante van een beeldend kunstenaar voorstel, zou ik werk willen maken zoals Richard Serra. Serra is veel meer dan een voorbeeld voor me. Ik dacht al dat je ging vragen hoe dat samenhangt met mijn muziek.

Serra is iemand die met minimale middelen te werk gaat: 'less is more'. En dat is eigenlijk niet goed te rijmen met wat ik componeer. Als je zoals Serra zou gaan componeren, hoe zou dat dan moeten klinken? Keiharde ambient-minimal voor elektrische gitaren en doedelzakken waar geen eind aan lijkt te komen, of zoiets?

Wat mij met Serra verbindt, is de eenvoud van het ontwerp. Uiteindelijk zoek ik er in mijn componeren naar om met zo weinig mogelijk middelen en beslissingen iets te maken. Waarom? Ik denk dat dit te maken heeft met mijn onvermogen om te kiezen. De eerste remedie daartegen is dat je het aantal beslissingen dat je moet nemen tot een minimum beperkt.

Op een bepaald moment ben ik in een stadium in mijn leven gekomen dat ik die beslissingsangst heb overwonnen. In *'cross Broadway* heb ik met een vrij strenge methodiek het harmonisch ritme bepaald. Ik heb eerst heel rigide het geraamte van het stuk bepaald, als een soort harmonisch uittreksel. Vervolgens ben ik aan de hand van dat schema gaan componeren en aankleden. Met behoud van dat harmonisch ritme was ik daar vrij in. Toen ik dat in een paar stukken had gedaan, wilde ik weer terug – *Riflesso sull'acqua* is weer strenger, terug naar waar ik vandaan kwam.

Ik heb dingen gemaakt waarvan ik het klinkende resultaat van tevoren niet wist. Zoals de muziek bij het hoorspel *Radio I* van Samuel Beckett. Daarvan heb ik de partijen apart van elkaar gecomponeerd, apart van elkaar opgenomen en pas in de studio onder elkaar gezet. Pas toen hoorde ik het stuk en ik heb het zo gelaten. Het klonk namelijk prachtig. Wat ik zou hebben gedaan als ik het resultaat niet zo mooi zou hebben gevonden? Dan zou ik het ook hebben geaccepteerd zoals het was. Ik heb in mijn componeren een heen en weer gaande fascinatie voor het absolute, abstracte enerzijds en het programmatische anderzijds. Zonder me aan Beethoven te willen spiegelen: je ziet bij hem ook dat hij de programmatische Zesde symfonie (*Pastorale*) schreef, en vervolgens de niet-programmatische Zevende. Ook bij hem dat voortdurende heen en weer springen tussen die twee polen.

Wat John Cage in de muziek heeft gedaan, deed Joseph Beuys in de beeldende kunst – allebei kunstenaars die trouwens ten onrechte onder de noemer 'fluxus' worden geschaard. Cage was zó vrij in zijn denken, dat bijvoorbeeld het aspect 'muzikale dichtheid' geen rol speelde in zijn componeren. Hij is zowel de componist van het bijna

lege *Seven*² als van de virtuoze en samengebalde *Freeman Etudes*. Bij Beuys is dat ook het geval. Wat mij interesseert aan zijn installatie *Block Beuys* is de ongelooflijke helderheid in complexiteit. Elk voorwerp is allesomvattend. Elke keer als je door die collectie loopt, zie je weer wat nieuws. Maar hij heeft ook werken gemaakt die heel eenvoudig zijn.

1	14	15	4
12	7	6	9
8	11	10	5
13	2	3	16

KOKEN

Als je als componist niet kan koken, kan je ook niet componeren. Morton Feldman had de gewoonte om zijn studenten één keer per jaar bij hem thuis uit te nodigen voor een kookles, die in feite een compositieles was.

Het gaat erom dat je een 'Fingerspitzengefühl' ontwikkelt. Dat is bij uitstek bij koken belangrijk, omdat het vaak letterlijk om secondes gaat. De relatie met componeren is het vakmatige aspect dat bij beide komt kijken. Zo moet je bijvoorbeeld weten dat je basilicum pas op het allerlaatste moment bij een gerecht moet toevoegen, omdat de

smaak anders kapotkookt; terwijl je rozemarijn juist wel moet meekoken. Of dat je eiwit niet stijfgeklopt krijgt als er een spoortje eigeel is achtergebleven in de kom. Als je inktvis lang kookt, wordt het vlees taai. Al dat soort weetjes over ingrediënten en manieren van bereiden heb je als componist ook nodig: notatie, articulatie, instrumentatie, weten wat werkt en wat niet. Het is moeilijk om al dit soort zaken in regels te vangen.

De meeste componisten houden van lekker eten omdat muziek een kunstdiscipline is die aan het zinnelijke aspect van je beleving appelleert. Maar je moet als componist absoluut ook zélf kunnen koken.

Sgroppino *(een hemels nagerecht uit Venetië)*

benodigdheden

- sap van 1 citroen
- suiker
- 500 gram citroensorbetijs
- 200 ml wodka
- 1 fles prosecco (mousserende wijn)
- 8 champagnecoupes

bereiding

Schenk het citroensap op een schoteltje en strooi wat suiker op een tweede schoteltje. Druk de champagnecoupes omgekeerd in het citroensap en daarna in de suiker, voor een mooi randje op het glas. Laat het ijs iets zachter worden. Schep het ijs in een grote kom en schenk er de wodka en wijn bij. Klop het geheel met een garde tot een schuimige drank. Verdeel de cocktail snel over de coupes en serveer onmiddellijk.

1	14	15	4
12	7	6	9
8	11	10	5
13	2	3	16

KWALITEIT

Dit is het meest abstracte begrip in het magisch vierkant. Ik ben geobsedeerd door kwaliteit. Of dat een dwangneurose is, weet ik niet, maar ik ben er de hele dag mee bezig. En eigenlijk zou ik willen dat iedereen dat was.

Wat mij in het algemeen stoort, is dat er zo weinig besef van kwaliteit is. En dan bedoel ik kwaliteit van leven. Hoe woon je, hoe dicht woon je op een ander, wat eet je of wat heb je er voor over om iets beter of lekkerder te eten?

Natuurlijk zijn er economische krachten die zich niets aantrekken van kwaliteit. We leven in een klein land met heel veel mensen. Projectontwikkelaars zijn vooral bezig met zoveel mogelijk geld verdienen met zo weinig mogelijk grond en middelen. Het bouwen van huizen gaat over vierkante meters. De manier waarop er gebouwd wordt, moet bovendien zo snel en goedkoop mogelijk. Als je ziet hoe hier brood wordt gebakken: hetzelfde verhaal. Nederlands brood bestaat uit lucht. Voor echt brood moet je naar Duitsland, terwijl het er hier om gaat hoe je met dezelfde hoeveelheid deeg twee keer zo veel kunt verdienen.

Inderdaad geldt voor mijn eigen werk ook dat het pas de deur uit mag als alle details op hun plaats staan. Maar dan gaat dit onderwerp wel erg de kant op van 'perfectie'. Het rare is dat het woord 'perfectionisme' zo pejoratief wordt gebruikt – ik vind het juist een goede eigenschap. Geen Richard Sloddervos dus.

Kwaliteit speelt in alle aspecten van mijn leven een belangrijke rol: ik wil weten waar ik de beste koffiebonen kan halen, de mooiste kleding, de lekkerste kaas – omdat dat voor mij een viering van het leven is. Het heeft voor mij ook te maken met het zinnelijke. Ik zag laatst een ansichtkaart met daarop een verbodsbord uit de jaren vijftig, van een feestzaal in Capelle aan den IJssel. Op dat bord stond 'Het is ten strengste verboden te swingen'. Verschrikkelijk!



1	14	15	4
12	7	6	9
8	11	10	5
13	2	3	16

VENETIË

Ik belandde voor het eerst in Venetië tijdens een interrail-vakantie in 1987. Toen was ik er maar anderhalve dag. Ik had er niet dezelfde overweldigende ervaring als de eerste keer in New York. Dat had te maken met het feit dat ik nog jong was en dat ik bovendien in diezelfde vakantie ook steden als Londen, Parijs, Rome, Florence en Budapest bezocht. Met zo'n interrail-pas probeer je heel Europa in een maand te doen. Je maakt dan de vergissing het zó snel te doen dat je geen tijd inruimt om je indrukken te verwerken. Aan die eerste keer Venetië heb ik slechts weinig herinneringen.

Pas later werd mijn liefde voor Venetië intens. Ik keer er regelmatig terug om 'bij te tanken' – omdat ik geloof dat ik daar thuis hoor. Ik vind het er heel prettig. Mensen vragen me weleens of ik geen last heb van de hordes toeristen, maar die zijn heel makkelijk te ontlopen.

Wat me het meeste fascineert aan Venetië, is – wederom – een visueel aspect: de plattegrond van de stad. Er zijn straatjes die zo klein zijn, dat ze niet op een normale toeristenkaart passen. Een van mijn meest dierbare boeken is de publicatie met de namen van werkelijk alle straten, pleinen en steegjes (*Calli, Campiello e Canali*). Het is mijn wens om Venetië helemaal te kennen – iedere straat. Het heeft een jongensachtige stoerheid dat ik Venetië zonder kaart kan doorkruisen. Ik weet altijd waar ik ben en hoe ik moet lopen. Venetië is de stad van het geheugen.

En ook wat betreft de geschiedenis zijn er weinig steden die precies zo zijn gebleven als ze waren. Alle andere steden veranderen, maar Venetië nagenoeg niet. De tijd staat er letterlijk stil, terwijl het leven in de rest van de wereld steeds sneller gaat. Als je van de ene kant van de stad naar de andere wilt, kun je twee dingen doen: de boot nemen, of lopen. Maar je kan niet sneller. En het zal ook nooit sneller worden, want je kunt er niet fietsen en geen auto nemen. De manier waarop de stad is ingericht, bepaalt het tempo voor altijd. Bovendien is het een mooi egalitair gegeven dat iedereen moet lopen of varen. In Italië lees je de status van mensen af aan de auto die ze voor de deur hebben staan. Maar niet in Venetië.

Of de Venetië-cyclus in mijn oeuvre ook een geheugenplaats is, of een rustplek? Daar heb ik nog nooit bij stilgestaan. De cyclus bestaat op dit moment uit twee delen en schreeuwt om aandacht. Ik wil in die werken aspecten van de stad centraal stellen die duister zijn en onbekend. De niet-platgetreden paden interesseren mij altijd het meest.

Colofon

Idee en productie: November Music

Auteur: Anthony Fiumara

Redactie: Anthony Fiumara, Bert Palinckx en Richard Rijnvos

Afbeeldingen: © Richard Rijnvos.

Cartoon op pagina 25: © Floris Oudshoor

Vormgeving: Jac de Kok

Productiebegeleiding en boekconcept: teleXpress

Druk: Drukkerij Deko

Oplage: 1500 exemplaren

Publicatie: NM 01 NL

ISBN: ISBN 9789076937182

© 2008 Anthony Fiumara

Link

www.novembermusic.net

www.richardrijnvos.com

Published by teleXpress 2008