

Terugstelen van de tijd
Stealing back from time

Terugstelen van de tijd
Stealing back from time

Robin de Raaff, componist
Robin de Raaff, composer

by Peter van Amstel

Inhoudsopave / Table of contents

Peter van Amstel

Terugstelen van de tijd

Stealing back from time

Inleiding

Gevoel voor getal, passie voor structuur

5

Introduction

A feeling for numbers, a passion for structure

5

1 Symfonische rock op een fretloze bas

9

1 Symphonic rock on fretless bass

9

2 Illustere voorgangers

13

2 Illustrious predecessors

13

3 Onmisbare leermeesters

18

3 Indispensable teachers

18

4 Structuur en intuïtie

22

4 Structure and intuition

22

5 Opera

30

5 Opera

30

6 Schoonheid

36

6 Beauty

36

Epiloog

Structuralisme revisited

43

Epilogue

Structuralism revisited

43

Over Robin de Raaff

46

About Robin de Raaff

46

List of Works

48

The composer's playlist

51

Over Peter van Amstel

53

About Peter van Amstel

53

Colofon

54

Robin de Raaff. Terugstelen van de tijd

Peter van Amstel

Inleiding

Gevoel voor getal, passie voor structuur

Muziek is getal - om dat vast te stellen hoeft je geen computerprogrammeur te zijn. De Duitse filosoof, wiskundige en muzikliefhebber Gottfried Wilhelm von Leibniz, 39 jaar ouder dan Bach, wist het al: 'Muziek is de verborgen rekenoefening van een brein dat zich er niet van bewust is dat het aan het rekenen is'. Menig architect, kunstenaar en componist bewondert het getal, al was het maar in de vorm van de magische verhouding van de gulden snede - Le Corbusier, Mondriaan en, volgens sommigen, Bartók richtten zich ernaar. Twaalftoonsmu-

Robin de Raaff. Stealing back from time

Peter van Amstel

Introduction

A feeling for numbers, a passion for structure

Music is mathematics - you don't need to be a computer programmer to establish that fact. To quote the German philosopher, mathematician, and music lover Gottfried Wilhelm von Leibniz, who was 39 years Bach's senior, 'Music is the hidden arithmetical exercise of the mind, which does not know it is thinking in numbers'. Many architects, artists, and composers are admirers of mathematics, if only because the miraculous golden ratio - which Le Corbusier, Mondrian and, some say, Bartók took as their guideline. Dodecaphonic music and serialism,

ziek en serialisme, de wiskundige aanpak van Xenakis en de tijdstructuren van Stockhausen – het getal won in de vorige eeuw bij menig componist aan invloed. Het schiep niet alleen orde, het genereerde vooral ideeën.

Robin de Raaff (1968) is computerprogrammeur, maar in de eerste plaats componist. In 2009 was hij de winnaar van de Buma Toonzetters Prijs. Tijdens het Holland Festival 2012 gooide hij hoge ogen met zijn opera *Waiting for Miss Monroe*. Tien jaar eerder, naar aanleiding van zijn eerdere opera RAAFF, vertelde de componist aan het NRC *Handelsblad*: 'Het getal verleent me in orkestwerken een schijn van waarheid, een gevoel dat de dingen kloppen'. Precies ja, in orkestwerken. Want voor het componeren van opera's bleek zijn structuralistisch cijfermatige aanpak, die hem voordien zoveel ideeën, houvast en ook schoonheid had gebracht, volkomen ongepast.

Dus viel hij terug op de intuïtie die hij vroeger had ontwikkeld als componist, tekstschrijver en bassist op de fretloze bas van zijn eigen rockband. Goed, vrijwel iedere componist geboren na 1960 heeft wel

Xenakis' mathematical approach, Stockhausen's temporal structures – in the 20th century, numbers have gained influence on many a composer. This created order and, even more important, this generated ideas.

Robin de Raaff (1968) is a computer programmer but above all, a composer. In 2009, he won the Buma Toonzetters Award. He earned praise for his opera *Waiting for Miss Monroe* during the Holland Festival 2012. Ten years earlier, when interviewed about his previous opera RAAFF, the composer told Dutch national newspaper NRC *Handelsblad*, 'With orchestral works, numbers add a semblance of truth, a sense that everything fits together'. Indeed, orchestral works. For when De Raaff started composing opera he discovered that his structuralist and arithmetical method, which had been a great source of inspiration, support and beauty, was not suited to the medium.

As a result, he drew on the intuition he gained as a composer, lyricist, and (fretless) bass player in his own rock band. True, virtually every composer born after 1960 has a background in rock or even pop music. But none of his peers was quite as flexible, sure-footed, and quick on the

een pop- of rockachtergrond. Maar niemand van zijn vakgenoten bewoog zich zo soepel, snel en vanzelfsprekend als Robin de Raaff vanaf de muziek van Deep Purple, Pink Floyd en de Canadese progressieve rockband Rush, via basgitaarlegende Jaco Pastorius en de Roland D 50 synthesizer, richting Mahler, Brahms en Berg. Om al heel snel uit te komen bij Stravinsky, Xenakis en Boulez; met dank aan Ton de Leeuw. Al in 1996 kreeg De Raaff de opdracht voor een eerste orkestwerk in de Matinee op de Vrije Zaterdag, en hij schreef een *Double concerto, for clarinet, bass clarinet and orchestra*. Grote Zaal van het Concertgebouw, Harmen de Boer, Harry Sparnaay en het Radio Kamerorkest onder leiding van Peter Eötvös; De Raaff was 28 en nog niet eens afgestudeerd. Zo zie je wat gevoel voor getal en passie voor structuur kunnen doen.

Muziekssalvo's van gemotoriseerde kermisorgels daveren over ons heen in het café van Museum Speelklok, waar wij elkaar tijdens de Gaudeamus Muziekweek ontmoeten. De Raaff praat intussen over verstilling en schoonheid, vertelt over bassist Pastorius en muziekparadijs Tanglewood, legt Harry Mulisch naast Cees Nooteboom, en relateert zijn muziek aan het kubisme van Robert Delauney en de welvingenar-

uptake as Robin de Raaff when it came to migrating from the music of Deep Purple, Pink Floyd, and the Canadian progressive rock band Rush, via bass guitar legend Jaco Pastorius and the Roland D 50 synthesizer to Mahler, Brahms, and Berg before progressing to Stravinsky, Xenakis, and Boulez; with a grateful nod to Ton de Leeuw. As early as 1996, De Raaff received his first commission for an orchestral piece for the prestigious radio programme Matinee op de Vrije Zaterdag (Saturday Matinee). Thus he wrote *Double concerto for clarinet, bass clarinet and orchestra*, which premiered in the Main Hall of the Concertgebouw in Amsterdam with soloists Harmen de Boer on clarinet and Harry Sparnaay on bass clarinet plus the Radio Chamber Orchestra led by Peter Eötvös; De Raaff was only 28 and had not even graduated. Obviously, with a feel for numbers and a passion for structure you can go a long way.

Musical volleys fired by motorized fairground organs thunder over us in the café at the Museum Speelklok in Utrecht, where we meet during Gaudeamus Muziekweek. Undaunted, De Raaff discusses tranquillity and beauty. He talks about Jaco Pastorius and musical paradise Tanglewood; he juxtaposes Dutch writers Harry Mulisch and Cees Nooteboom

chitectuur van Frank Gehry. Hij heeft vaak muziek op zijn oren, verklaart hij, óf om te luisteren, óf om zich te concentreren. Dan is zijn 64 gigabyte iPhone voor hem wat de stofzuiger was voor Simon Vestdijk: eenmaal aangezet verdwijnt de buitenwereld in de ruis, in De Raaffs geval in de muziek.

In de veel rustiger maar even toepasselijke ambiance van café-restaurant De Ysbreeker, vanaf 1980 vijftig jaar lang de Amsterdamse broedplaats voor nieuwe muziek, praten we een dag of tien later langdurig verder. 'Ik ben nu bezig met een celloconcert voor het Rotterdams Philharmonisch en cellist Marien van Staalen', zegt hij als we eenmaal rustig zitten met een goed glas bier, in een hoek van de wintertuin. 'En ik werk aan een percussieconcert voor het New Juilliard Ensemble, dat wordt een mooie première in het Lincoln Centre in New York, april 2014. Voor het Londense Brodsky Quartet ga ik mijn tweede strijkkwartet schrijven, en er staat voor 2017 een derde opera op stapel, over Mata Hari. Die is nu in het stadium *shock*. Met de librettist ben ik op zoek naar biografische gegevens over haar en wat we daar dan mee kunnen doen.' De Raaff is intussen benoemd tot *composer in resi-*

and links his music to Robert Delauney's cubism and Frank Gehry's curvaceous architecture. He often has music on his headphones, he explains, either to listen to or to be able to focus better. His 64 gigabyte iPhone is to him what a Hoover was for classic Dutch author Simon Vestdijk; a way to drown out the surroundings with the aid of white noise or in De Raaff's case, music.

Some 10 days later, in the much quieter but equally appropriate ambiance of restaurant De Ysbreeker in Amsterdam, which acted as an incubator for new music for a quarter of a century (from 1980) we continue with our conversation. 'At present I am writing a cello concerto for the Rotterdam Philharmonic Orchestra with violoncellist Marien van Staalen', he says when we are ensconced in a corner of the winter garden with a nice glass of beer. 'And I am working on a percussion concerto for the New Juilliard Ensemble, which will premiere in the Lincoln Centre in New York in April 2014. Quite a treat! For the Brodsky Quartet (London) I am set to write my second string quartet. In addition, a third opera is in the pipeline, about Mata Hari, planned for 2017. It is now in its first 'shock' stage. Together with the librettist, I am researching

dence van het Gelders Orkest, en hij is docent compositie en orkestratie aan het Rotterdams Conservatorium.

Geduldig en omstandig legt hij uit waarom juist het schrijven voor grote ensembles zoveel voldoening geeft, dat een opera realiseren even slopend als bevredigend is. Hoe zijn vingeroefeningen op basgitaar en synthesizer nog altijd in zijn composities doorklinken, en hoe Ton de Leeuw, die hij nooit persoonlijk ontmoette, hem toch de weg wees. Dat de schoonheid die hij nastreeft, als het even meezit, vanzelf tevoorschijn komt als resultante van intellect, vakmanschap en doorzettingsvermogen, en de juiste balans tussen structuur en intuïtie.

1 Symfonische rock op een fretloze bas

De naam Jaco Pastorius (1951-1987) valt herhaaldelijk. Deze Amerikaanse rock- en jazzmuzikant, de Paganini van de fretloze bas, was De Raaffs grote held sinds het begin van de jaren tachtig. Pastorius, bekend van Weather Report, Joni Mitchell en postuum geëerd door Miles Davis, betekende voor De Raaff een 'resolute afslag'. 'Met mijn vader luisterde

the biographical data and pondering how we can make use of them.' Meanwhile, De Raaff has been appointed composer in residence at the Gelders Orchestra and he is teaching composition and orchestration at the Rotterdam Conservatory.

Patiently he explains in detail why writing for large ensembles is particularly satisfying and that creating an opera is as exhausting as it is fulfilling. How finger exercises on bass guitar and synthesizer still resonate in his compositions and how Ton de Leeuw showed him the way although they never met. If he is lucky, the beauty he seeks will evolve organically due to a combination of brainpower, craftsmanship, and perseverance plus striking the right balance between structure and intuition.

1 Symphonic rock on fretless bass

The name Jaco Pastorius (1951-1987) is mentioned frequently. The American rock and jazz musician, the Paganini of the fretless bass, has been De Raaff's big hero since the early 1980's. Pastorius played

ik naar de *Matthäus Passion*, dat is misschien wel het belangrijkste werk dat er is. Het gold in onze familie als supermeesterwerk, maar ik kan er nog altijd niet de vinger op leggen waarom er ik toen, als jonge jongen, al zo door werd ontroerd.' Intussen kreeg hij pianoles van zijn vader en toen de tijd rijp was voor een tweede instrument, koos hij voor de basgitaar. Met zijn drie jaar oudere broer op elektrische gitaar vormde hij onmiddellijk een mini-bandje, dat al snel uitgroeide tot een echte band met zanger en drummer. Robin schreef veel van de muziek en de teksten, altijd op zoek naar nieuwe invalshoeken.

Hij pakte de muziek aan op vier fronten tegelijk. Spelen en naspelen van anderen, om zijn instrumentale kennis en kunde te vergroten. In zijn nummers meteen toepassen wat hij al luisterend ontdekte, om zijn componeervaardigheid te verbeteren. Samen met anderen muzikale massa opbouwen, om een grote, samenhangende klank te bereiken. En experimenteren met de analoge en digitale klanken van de synthesizer, om zijn gebruik van klankkleuren te ontwikkelen. Het spelen in en componeren voor een band was niet zomaar een aanloopje, laat staan een jeugdzonde van Robin de Raaff. In zijn opera *RAAFF*

with Weather Report and recorded with, among others, Joni Mitchell, while Miles Davis posthumously paid tribute to the influential bassist. Whereas for De Raaff he signified a 'fork in the road'. 'Together with my father, I used to listen to the *St. Matthew Passion*, perhaps the most important work ever written. In our family it was considered a fantastic masterpiece but I can still not quite work out why it moved me so much when I was a young boy.' Meanwhile, he took piano lessons with his father and when the time came to choose a second instrument, he opted for the bass. His brother, three years his senior, played electric guitar. First, they formed a duo, which quickly expanded into a real band with a singer and drummer. Robin wrote a lot of the music and lyrics, constantly looking for new angles.

He tackled music on four fronts simultaneously. First, he copied and played pieces written by others to enlarge his instrumental knowledge and skills. In addition, he incorporated into his own songs the discoveries made while listening; this increased his compositional skills. Together with other players, he worked on building up a massive, coherent, solid sound. And finally, he experimented with analogous and digital

gunde hij de fretloze bas en een Fender Rhodes de hoofdrol. Sommigen horen in zijn antimetrische figuren en in zijn ritmiek iets van een jazz-timing terug. Maar het gaat dieper. De *RAAFF* weet het zeker: 'Zonder die band had ik nu niet kunnen schrijven zoals ik doe'.

Zijn eerste bewuste luisterervaring was Deep Purple, 'Ritchie Blackmore is voor mij de meest melodische gitarist die er is'. Hij maakte kennis met de symfonische, doorgecomponeerde muziek van Pink Floyd, ontdekte de instrumentale nummers van de Canadese band Rush 'vol onregelmatige ritmes en heel gecompliceerde dingen, dat vond ik fantastisch'. Wat Pastorius deed op zijn bas was voor De Raaff niet minder dan een revelatie. 'Ik maakte zelf een fretloze bas, probeerde met zijn platen mee te spelen en dat ging al vrij snel heel goed, ook het intoneren. Door te horen dat er bassisten zijn die zoiets ongehoorlijks kunnen, zette ik in een keer een zevenmijlsstap vooruit.'

Hij verbreedde zijn horizon verder door zich ook in de klassieken te verdiepen. Hij kocht het vioolconcert van Brahms en stortte zich op de mogelijkheden van de viool. 'Wat als je een dubbelklank hebt met een

synthesizers in order to develop his own palette of tone-colours. Playing with and composing for a band was not simply a prelude, let alone a youthful lapse. In his opera *RAAFF*, a fretless bas and a Fender Rhodes electric piano would take the leading part. Some describe a vestige of jazz timing in his metric shifts and rhythmicity. But De Raaff is sure there is more to it than that. 'Without that early band I could not have written the way I do.'

He owes his first cognisant listening experience to Deep Purple, 'Ritchie Blackmore is the most melodic guitarist I know'. He acquainted himself with Pink Floyd's symphonic, through-composed music, discovered the instrumental songs of the Canadian band Rush, 'full of irregular rhythms and very complicated structures, which was great'. What Pastorius managed to do on his bass was no less than a revelation. 'I constructed my own fretless bas and tried to play along with his records, which I managed very quickly, including the intonation. Once I realized that bass players can do amazing things I had made a major step forward.'

He expanded his horizon further by studying the classics. He bought Brahms' violin concerto to explore the range of the violin. 'What if you

licht vibrato? Dan gebeurt er iets met de resonantie van het instrument waardoor een soort van grotere klank wordt opgebouwd. Of als je heel strakke kwinten speelt, dan geeft dat een ongelooflijk mooie, messcherpe klank. Musiceren en intoneren op de millimeter, daar begon ik erg in geïnteresseerd te raken.' Met zijn band speelde bassist Robin een zelfgecomponeerde, intuïtieve symfonische rockvariant, nauwelijks aan de man te brengen, al was het maar omdat de tijd daarvoor allang voorbij was. Het deed er niet toe, voor hem was vooral het samenspelen belangrijk. En alles ging op het gehoor. 'Als ik nu voor orkest schrijf, houdt het me heel erg bezig hoe de dingen in elkaar haken. Hoe je met bepaalde muzikale handelingen afzonderlijke instrumenten of instrumentengroepen kunt betrekken in iets dat groter is dan alleen een bepaald klein onderdeel. Daar was ik ook voortdurend mee bezig toen ik nog in die in band speelde. Het opbouwen van zo'n grote klank in een orkest, dat heb ik zeker mede daaraan te danken.'

Net als het nadenken over klankkleur, na de aanzet van Brahms, vervolgens na de aanschaf van een synthesizer. 'Ik merkte dat bepaalde klanken in het ene register fantastisch, maar in het andere totaal niet

create a double sound with a slight vibrato? Something happens to the resonance of the instrument, which extends its sound. Playing tight fifths can produce a beautiful razor-sharp sound. I became very interested in musicianship and very precise intonation.' The band played its own idiosyncratic and intuitive strand of symphonic rock that barely sold, if only because it belonged to an era that was long gone. It didn't matter; De Raaff believed that the most important aspect was playing together. And everything went by ear. 'These days, when composing for orchestra I am very preoccupied with the way everything fits together. How to use musical technique in such a way that individual instruments or sections merge into a whole that exceeds the sum of its parts. That was constantly on my mind when I still played in my old band. It has certainly contributed to my ability to create a large orchestral sound.'

It prompted him to think about timbre, after the impetus that Brahms provided, and his purchase of a synthesizer. 'I noticed that the effect of certain sounds was fabulous in one register but non-existent in another. So I taught myself to manipulate the built-in sounds and

werkten. Dus leerde ik mijzelf de ingebouwde geluiden te manipuleren, en nieuwe te maken. Zoals ik toen de synthesizer naar mijn hand zette, doe ik dat nu met een ensemble of orkest.' Waarvoor hij zich, wel te verstaan, ook grondig verdiepte in het panorama van de twintigste-eeuwse gecomponeerde muziek. Hij las hoe de grote componisten zich, radicaal anders dan al hun voorgangers, bedienden van ritme, melodie en samenklank, van klankkleur, exotiek en folklore, wat leidde tot vrije atonaliteit, twaalftoonsmuziek en alles wat daarna nog kwam. Precies over dat alles had componist Ton de Leeuw in 1964 een boek geschreven dat in 1970 opnieuw verscheen in een herziene versie. *Muziek van de Twintigste Eeuw* diende Robin de Raaff als muzikale zakbijbel.

2 Illustere voorgangers

'Inmiddels heeft zich weer een nieuw constructivisme aangekondigd', schreef De Leeuw in zijn boek *Muziek van de Twintigste Eeuw*, 'met het werk van de Griekse componist Iannis Xenakis. [...] Zijn concepties doen het klassieke Griekenland herleven; het zoeken naar de waarheid en de schoonheid zijn slechts twee verschillende aspecten van dezelfde

to make new ones. Similar to how I used to control the synthesizer, I am now customizing entire ensembles or orchestras.' Let there be no mistake, he also immersed himself in the landscape of 20th century composed music. He read how the great composers, so very different from their predecessors, incorporated rhythm, melody, and harmony as well as timbre, exotic influences, and folklore, which led to free atonality, twelve-tone music, and everything that followed. Specifically on these subjects, composer Ton de Leeuw had written a book that was published in 1964 and then re-issued in a revised version in 1970. For Robin de Raaff, *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure* became something of a musical pocket Bible.

2 Illustrious predecessors

'In the meantime another new type of constructivism', De Leeuw wrote, 'emerged in the work of the Greek composer Iannis Xenakis. [...] Classical Greece is revived in the composer's ideas on music of the twentieth century – the pursuit of truth and beauty are merely two different aspects of the same human endeavour; boundaries between art and

menselijke aspiratie. De grenzen tussen kunst en wetenschap vervagen. [...] Mathematik, filosofie, informatieleer, cybernetica, computertech-
nieken: Xenakis eist veel van zichzelf en van anderen. Hij is een van de
meest visionaire kunstenaars van onze tijd.¹

De Raaff kreeg het boek aangereikt door Daan Manneke die, net als hij
destijds, in Breda woonde. Manneke zei: 'Heel interessant wat je aan
het doen bent, ga absoluut door, maar lees het boek van Ton de Leeuw'.
De Raaff kocht het meteen en dat betekende een tweede openbaring: na
Jaco Pastorius nu Ton de Leeuw. Het boek zette hem aan tot nadenken
over alles wat bij hem tot dan toe louter intuïtief gebeurde. 'Ik maakte
gecompliceerde dingen, maar het had geen stijlzuiverheid. Ik gebruikte
ritmes die misschien wel Beethovenachtig waren. En een totale wild-
groei aan harmonieën, daar zat geen enkele logica in. Het boek: ik
kwam er natuurlijk niet meteen helemaal doorheen. Het beluisteren
van al die werken die hij behandelde, dat ging natuurlijk niet in Breda.
Al hadden ze in de Openbare Bibliotheek wel heel wat partituren, die
nam ik natuurlijk allemaal mee naar huis. Het was een snelkookpan,
die eerste periode, ik verslond alles wat er binnen mijn bereik kwam.'

science become vague. [...] Mathematics, philosophy, information sci-
ences, cybernetics and computer technology: Xenakis demands much
of himself and others. He is one of the most visionary artists of our
time.¹

It was composer Daan Manneke, residing in the same city (Breda) as
De Raaff at the time, who drew his attention to the book. Manneke
told him, 'What you're doing is very interesting, please continue and
read Ton de Leeuw's book.' De Raaff immediately purchased it. De
Leeuw was a revelation, as Jaco Pastorius had been. The book made
him think about everything that, thus far, had been purely intuitive.
'I was producing work that was complicated but not consistent in
terms of style. I used rhythms that were probably Beethovenian. There
was a proliferation of harmonies but without any logic. Of course, I
didn't grasp the contents of it all at once. And I couldn't get hold of all
the works that he wrote about in Breda although they did have quite
a few scores in the public library. I took them all home. That initial
period was like being in a pressure cooker; I devoured everything that
I could lay my hands on.'

Van Bartók leerde De Raaff vraagtekens zetten bij het veronderstelde
evenwicht van soorten van maten. 'Dat je dat kunt omkeren en ombui-
gen, verknippen tot kleine miniblokjes die je helemaal naar je hand
kunt zetten.' De intensiteit en verfijning van Ligeti spraken hem aan,
in tegenstelling tot de abstracte perfectie van Stockhausen, die hij te
academisch vond. Hij luisterde naar Boulez en het viel hem op dat van
alle muzikale parameters alleen de klankkleur vaak aan diens seriële
systeem ontsnapte. 'Boulez bleef meestal klankkleur vrijelijk inzetten,
waarschijnlijk omdat dat nu eenmaal beter werkte.' Je onttrekken aan
een systeem als dat je beter uitkomt, die les nam hij zich ter harte.

'Xenakis is voor mij nog altijd de meest gecompliceerde puzzel, moei-
lijk te doorgronden. Hij was als architect bezig met van die verwrongen,
wiskundig berekende vormen en structuren. Dat is niet uit te werken
in muziek, dacht ik, maar hij deed dat juist wel. Hij kwam daardoor uit
op muziek die iets heel anders doet dan je verwacht, door bijvoorbeeld
het metrum totaal uit te schakelen. Menig componist in die tijd zei: ik
schrijf wel in een vierkwartsmaat, maar iedere tel is even belangrijk en
de één mag absoluut het zwaartepunt niet zijn. Terwijl ze bezig waren

Bartók taught De Raaff to question the presumed balance between
various metres, 'he showed me that it is possible to invert and adjust,
to cut the material into little mini blocks, exactly as you want.' Ligeti
appealed to him due to his intensity and subtlety whereas he found
Stockhausen's abstract perfection too academic. Listening to Boulez,
it struck him that of all the musical parameters, only timbre often
managed to escape from the composer's serial system. 'Boulez usually
applied timbre with a free hand, probably because it works better.'
Breaking free of a system when it suits you better was a lesson well-
learnt.

'To me, Xenakis is still the most complicated jigsaw, very hard to fath-
om. As an architect, he was preoccupied with twisted, mathematically
calculated shapes and structures. It seemed impossible to translate
that into music, but he did. As a result, he arrived at music that does
something very different from what you would expect; for example, by
eliminating metre. Quite a few composers of his time said, 'I may be
writing in 4/4 time but every beat is equally important, there should
be no single centre of gravity.' As they struggled to get to grips with

daar formuleringen voor te vinden, loste Xenakis de kwestie in een klap op door een stuk te schrijven in een eenkwartsmaat. Dat soort dingen haalde ik uit zijn partituren, dat ontwikkelde mijn intellectuele kant.

‘De oerkracht die Stravinsky met zijn *Sacre du Printemps* ontketende, veroorzaakte Xenakis op een veel intellectualistischer manier. Neem *Metastasis*, daarin begint het hele strijkorkest unisono, homogeen, inclusief octaven wat in die tijd niet mocht. De eindsituatie is dat de strijkersgroep helemaal uit elkaar is getrokken tot een soort van supercluster van individuele instrumenten. Daarin komt de eerste viool ergens hier terecht, de twintigste ergens daar – Xenakis instrumenteert niet, hij veroorzaakt een enorme detailwerking. Alleen al met dat stuk heeft hij alle componisten van zijn tijd te kijk gezet. Xenakis was de eerste complete anti-romanticus.’

Maar de componisten die De Raaff voorlopig het meest aanspraken, waren de opvolgers van Brahms (dat zeggen ze zelf ook): Arnold Schönberg, Alban Berg en Anton Webern. ‘Ik was al bezig met de muziek van Berg voordat ik De Leeuws boek in handen kreeg. Jeroen Phaff, nu een

this issue, Xenakis solved the problem in one fell swoop by writing a work in 1/4 time. I discovered those sorts of things in his scores, which helped to develop my intellect.

‘Stravinsky unleashed primeval forces with his *Rites of Spring* whereas Xenakis’s approach was more intellectualistic. Take, for example, *Metastasis*, where the entire string orchestra starts in unison, homogeneous, inclusive of octaves, which was a no-no at the time. Eventually the string section is torn apart and evolves into a type of supercluster that consists of individual instruments, with the first violin in one place and the twentieth in another – Xenakis does not instrumentate, he elaborates in great detail. With this piece alone, he put all of his contemporaries in their place. Xenakis was the first full-fledged anti-romanticist.’

For a while, the composers who appealed to De Raaff were Brahms’ successors (as they themselves have said): Arnold Schoenberg, Alban Berg, and Anton Webern. ‘I was poring over Berg’s music before I got hold of De Leeuw’s book. Jeroen Phaff, now a well-known Dutch musical star, was the singer in our band. He introduced me to various types

bekende musicalster, was de zanger van onze band. Hij droeg allerlei muziek aan, Bartók, Sjostakovitsj, Barber, en op een goeie dag ook Bergs opera *Wozzeck*. Daar kon ik op dat moment nog niet zo heel veel mee, maar ik was meteen onder de indruk van de buitengewoon krachtige, intense, maar ook lege muziek. Bij Schönberg kwam ik terecht doordat ik op de radio een uitvoering van Mahlers *Tiende Symfonie* hoorde. Dat was een ongelooflijk intense ervaring - dat muziek je zo kan pakken had ik nog nooit meegemaakt. Chaïlly had het stuk met het Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin op cd gezet, die moest ik natuurlijk hebben. Daarop stond als laatste nummer de strijkorkestversie van Schönbergs *Verklärte Nacht*, ook dat maakte een enorme indruk op mij.’

Wat zijn oren hoorden en zijn gevoel hem zei, wilden zijn hersenen doorgronden. Hoe Schönberg met *Verklärte Nacht* voorgoed afscheid nam van Brahms om zich richting Wagner, chromatiek en atonaliteit te bewegen, en oneindig veel meer, las hij in *Muziek van de Twintigste Eeuw*. De Leeuw en De Raaff hebben elkaar nooit ontmoet, maar nadat De Raaff in 1995 van de Nederlandse Toonkunstenaars Vereniging een prijs had gekregen voor *De Vlucht van de Magiër*, een kwintet voor sopraan,

of music. Bartók, Shostakovich, Barber, and then one day he brought me Berg’s opera *Wozzeck*. I wasn’t quite sure what to do with it but was immediately impressed by this extraordinary powerful, intense yet empty music. Schoenberg I found after hearing Mahler’s *Tenth Symphony* on the radio. Incredibly strong – unlike anything I experienced before. Chaïlly had recorded the work with the Berlin Radio Symphony Orchestra. Naturally, I had to have the CD. The final track was Schoenberg’s *Verklärte Nacht (Transfigured Night)* in the string orchestra version. It really gripped me.’

What his ears heard and his emotions told him, his brain wished to understand. Among many other things, in *Music of the Twentieth Century* he read how *Verklärte Nacht* allowed Schoenberg to say goodbye to Brahms in order to move towards Wagner, chromaticism, and atonality. Ton de Leeuw and De Raaff would never meet in person. However, in 1995 the Dutch Association for Musicians and Composers gave De Raaff a composition award for *De Vlucht van de Magiër (The Magician’s flight)*, a quintet for soprano, flute, mandolin, guitar, and harp and it turned out especially Ton de Leeuw, one of the members of the jury,

fluit, mandoline, gitaar en harp, bleek dat vooral jurylid De Leeuw volledig voor dit stuk was gevallen. 'Ik heb hem toen een brief gestuurd en daar heeft hij op een heel mooie manier op geantwoord. "Jij bent een componist die zijn eigen weg wel vindt", schreef hij, dus van een ontmoeting kwam het niet.' De Leeuw stierf kort daarna in 1996, een paar maanden nadat het stuk in première ging.

3 Onmisbare leermeesters

In 1991, 22 jaar oud, schreef Robin de Raaff zich in als compositiestudent bij het Sweelinck Conservatorium, dat tegenwoordig Conservatorium van Amsterdam heet. Hij studeerde er eerst bij componist-dirigent-basklarinetist Geert van Keulen en later bij componist-jazzmuzikant-sopraan-saxofonist Theo Loevendie.

'Geert confronteerde mij heel erg met waarom nu juist die ene noot de andere moet opvolgen. De innerlijke noodzaak. Daardoor groeide bij mij het idee dat lokale momenten door het hele stuk heen op de een of andere manier aan elkaar gerelateerd moeten zijn. Ook nam hij ons studen-

was very taken with the piece. 'Subsequently, I sent him a letter and his reply was beautiful. He wrote, "You are a composer who is bound to find his own way." In other words, no meeting was arranged.' De Leeuw died shortly afterwards, in 1996, a few months after De Raaff's work premiered.

3 Indispensable teachers

In 1991, when he was 22, Robin de Raaff enrolled as a student of composition at the Sweelinck Conservatorium (now Conservatorium van Amsterdam). First, he studied with composer-conductor-bass clarinetist Geert van Keulen and later with composer-jazz musician-soprano saxophonist Theo Loevendie.

'Geert really confronted me by asking why one note should follow another. The intrinsic necessity. This gave me the idea that local moments throughout the piece should relate to each other in one way or another. He also took his students along to rehearsals so he could show us the ropes of his complex and extensive scores. As a result, I began to see orchestration as an essential part of the process. The orchestra should

ten mee naar repetities, zo maakte hij ons deelgenoot van zijn complexe, grote partituren, dat maakte dat orkestreren voor mij heel belangrijk werd. De orkestklank moet iets heel natuurlijk krijgen, zoals in Mahlers *Tiende*, bij Mozart en Beethoven, en in Schönbergs *Verklärte Nacht*.'

'In 1995 zette de Nederlandse Opera een masterclass op met Pierre Boulez. Toen mijn strijkkwartet *Athomus* aan de beurt was, verscheen er een glimlach op zijn gezicht. Hij zei erover: "jij weet wat je wilt", en "je maakt je punt heel duidelijk". Ik denk dat hij met het eerste bedoelde dat mijn muziek een zekere natuurlijke uitdrukingskracht heeft, dat niets in de weg staat van wat ik wil uitdrukken. Het stuk opent met een behoorlijk complexe materie, maar ik leg de muziek in het middendeel helemaal stil. Er ontstaat dan een heel langzaam uitgebouwd, heel traag inkrimpen en uitdijen, er klinkt ineens een heel andere kleur uit het strijkkwartet. Dat loopt dan naar een hoogtepunt toe. Met *you made your point very clearly* wilde hij, denk ik, zeggen dat ik de bedoeling van de muziek helder open legde, dat inhoud, richting en intentie mooi samenvielen. Dat was voor mij een absoluut absurd en onverwacht goed moment in mijn carrière.'

sound natural, as it does in Mahler's *Tenth*, in the music of Mozart and Beethoven, and in Schoenberg's *Verklärte Nacht*.

'In 1995, De Nederlandse Opera facilitated a master class with Pierre Boulez. When it was the turn of my string quartet *Athomus*, his face broke into a smile. He said, "You certainly know what you want" and "you make your point very clearly". I think his first comment implied that my music has a natural power of expression; I let nothing stand in the way of what I want to express. The piece starts with materials that are quite complex but in the middle part I bring it to a standstill. What comes next is a very gradually constructed, very slowly unfolding contraction and expansion. Yet suddenly the timbre of the string quartet changes dramatically. This leads up to a climax. Boulez' "you made your point very clearly" probably meant to say that I had divulged the meaning of the music in a transparent way as content, direction, and meaning neatly converged. It was an absolutely absurd and unexpected highlight of my career.'

Not long afterwards, he brought in *Contradictie I*, a flute solo, to his tutor Theo Loevendie, who was intrigued. 'I'm hearing something ...

Toen hij zich niet lang daarna met *Contradictie I*, een fluitsolo, bij Theo Loevendie meldde, reageerde zijn docent verrast: 'Ik hoor iets... Wat doe je met je toonhoogten? Hoe doe je dat?' De Raaff: 'Ik legde hem uit dat ik daar een eigen systeem voor had gemaakt, en Theo zei: "Verrek, moet je nu eens kijken waar ik mee bezig ben!". Loevendie had al eerder zijn curventechniek ontwikkeld, een flexibel systeem voor het organiseren van toonhoogtes en ritmes op basis van flexibele patronen. Nu werkte hij aan een nieuwe techniek die hij nog aan niemand had laten zien, en nu kwam ik daar al mee aanzetten.' Met Loevendie klikte het dus meteen, in 1997 studeerde De Raaff cum laude bij hem af.

'Daar sta je dan. Afgestudeerd. Maar ik had nog zoveel te bespreken, vooral op het gebied van kleinere bezettingen, zeg maar ongedirigeerde muziek, die wilde ik nog inventiever en beter leren schrijven. Daarvoor wilde ik naar het buitenland. Ik kende *At First Light* van de Engelsman George Benjamin, een van zijn meest gespeelde stukken, mijns inziens briljant. Ik vond het zo goed, hij had met zo'n ongelooflijk voorstellingsvermogen van instrumenten en gevoel voor orkestratie zo'n prachtig ensemblestuk geschreven. George Benjamin - ik dacht, als ik bij hem zou kunnen studeren!'

What are you doing with your pitches? How did you manage that?' De Raaff: 'I explained that I had devised my own system, and Theo said, "holy cow, look what I'm working on at the moment!". Earlier, Loevendie had devised his 'curve technique', a system for organizing pitch and rhythm based on flexible patterns but he was developing a new technique that he had not shown to anyone until I presented him with something similar!' Not surprisingly, he and Loevendie immediately 'clicked'. In 1997, De Raaff completed his degree with distinction under Loevendie.

'So I had graduated but there was so much left to discuss, especially when it came to small orchestras, if you like, music without a conductor. I wanted to become more inventive and skilled at writing for ensembles. And I wanted to do it abroad. I knew *At First Light*, a composition by the Englishman George Benjamin, one of his most frequently performed pieces. I thought it was brilliant. I was very impressed; he had written a beautiful ensemble piece with incredible imaginative powers when it came to orchestration and instrumentation. George Benjamin - if only I could study with him I thought!'

Hij waagde er een brief aan, stuurde een stuk mee, wachtte een half jaar, en ontving toen een enthousiaste reactie: 'Zodra ik de eerste klanken hoorde, wilde ik onmiddellijk een uitzondering voor je maken, want wegens drukte geef ik eigenlijk geen les meer'. Twee jaar lang volgde De Raaff zijn lessen, een weekend in de maand, ondergebracht bij het Royal College of Music in Londen, 'heel mooi dat ik daarvan nu alumnus ben'.

Bij Benjamin kon hij zonder schroom zijn zwakke punten onder de aandacht brengen. 'Ik was nu componist, nu kon ik met iemand voor wie ik bewondering had, en hij voor mij, alles wat me dwars zat bespreken. En behalve dat ik heel openhartig met hem sprak, introduceerde hij me bij het Tanglewood Music Centre in Boston, waar ik in 2000 de hele zomer doorbracht. Toen heb ik mijn vrouw leren kennen. En het leverde me opdrachten op, onder meer voor het *Pianoconcert* het jaar daarop. In 2007 ging ik weer, toen kreeg ik de opdracht van het Boston Symphony Orchestra voor *Entangled Tales*, dat in première ging in Tanglewood, net als het *Pianoconcert*, maar nu in de fabelachtig prachtige Koussevitzky Shed. Die ziet er uit als een half open honkbalveld, grenzend aan een

He ventured to write a letter, accompanied by one of his compositions, waited six months, and then he received an enthusiastic response. 'I am too busy to teach at the moment but as soon as I heard the first notes I decided to make an exception for you.' Over a period of two years, he tutored De Raaff, one weekend per month, at the Royal College of Music in London. 'It's great, I'm now one of their alumni.'

With Benjamin, he could unreservedly focus on what he saw as his weaknesses. 'As I was already a composer, I could now talk about everything that bothered me with someone for whom I felt admiration, and he for me. Apart from the fact that I could speak freely, he introduced me to the Tanglewood Music Centre in Boston where I spent the entire summer of 2000. That is when I met my wife. And it led to commissions, including the *Piano Concerto*, the year after that. In 2007, I went again and the Boston Symphony Orchestra commissioned me to write *Entangled Tales*. It premiered in Tanglewood, just like the *Piano Concerto*, but this time in the fabulous Koussevitzky Shed, which looks like a semi-covered baseball diamond next to a huge lawn. Inside, it has a capacity of 2,000 seats but most of the audience sit outside on the

enorm grasveld. Binnen zitten tweeduizend mensen, maar het grootste deel van het publiek geniet buiten op het gras mee via luidsprekers en televisieschermen. Voor mijn stuk waren er achtduizend mensen, schat ik zo, voorlopig mijn grootste live-publiek ooit.'

4 Structuur en intuïtie

Van niet te onderschatten belang is, benadrukt De Raaff, dat hij tussen 1987 en 1992 twee computeropleidingen volgde en ging programmeren, voordat hij naar het conservatorium ging, 'componeren en programmeren hebben voor mij van alles met elkaar te maken'. Zo bedacht hij zijn eigen twaalftoonsstelsel waarin niet alleen alle chromatische tonen, maar ook alle mogelijke intervallen binnen een octaaf precies eenmaal voorkomen. Zijn fluitsolo *Contradictie I* uit 1994 bouwde hij op uit zich herhalende reeksen van intervallen die zich niet na een octaaf, maar na een kleine sext herhaalden. 'Een C bijvoorbeeld in het middenregister', legt hij uit, 'staat daardoor in een heel andere context en heeft een heel andere functie dan een C in een ander register'. In twee artikelen voor het *Tijdschrift voor Muziektheorie* van 1997 en

grass and can enjoy the concert via speakers and flatscreens. When my piece was performed, an estimated 8,000 people attended. So far the largest live audience for my work.'

4 Structure and intuition

A factor which should not be underrated, emphasizes De Raaff, is that between 1987 and 1992 he did two computer courses and started programming before enrolling at the conservatory. 'To me, composing and programming are intimately related.'

For instance, he created his own twelve-tone system in which all of the chromatic tones and possible intervals within a given octave occur precisely once. His flute solo *Contradictie I* (1994) was built as a series of intervals that were subsequently repeated; not after an octave but after a minor sixth. 'For instance, a middle C', he explains, 'has an entirely different context and role than a C in another register'. In 1997 and 1998, De Raaff wrote two articles for the Dutch Journal of Music Theory. Under the title *Can numbers lead to music?* he explained how a pre-

1998 deed De Raaff onder de titel 'Kunnen getallen tot muziek leiden?' uit de doeken hoe een vooropgestelde, door getallen gestuurde structuur de vorm en organisatie van een heel werk kunnen bepalen. En, veel belangrijker nog, betekenis, zeggingskracht en nieuwe vondsten opleveren. Het tweede artikel is een nabespreking van zijn toen net tot stand gekomen *Dubbelconcert voor klarinet, basklarinet en orkest*, zijn eerste opdracht voor Péter Eötvös en zijn ingang tot de Matinee op de Vrije Zaterdag. De Raaff studeerde toen nog.

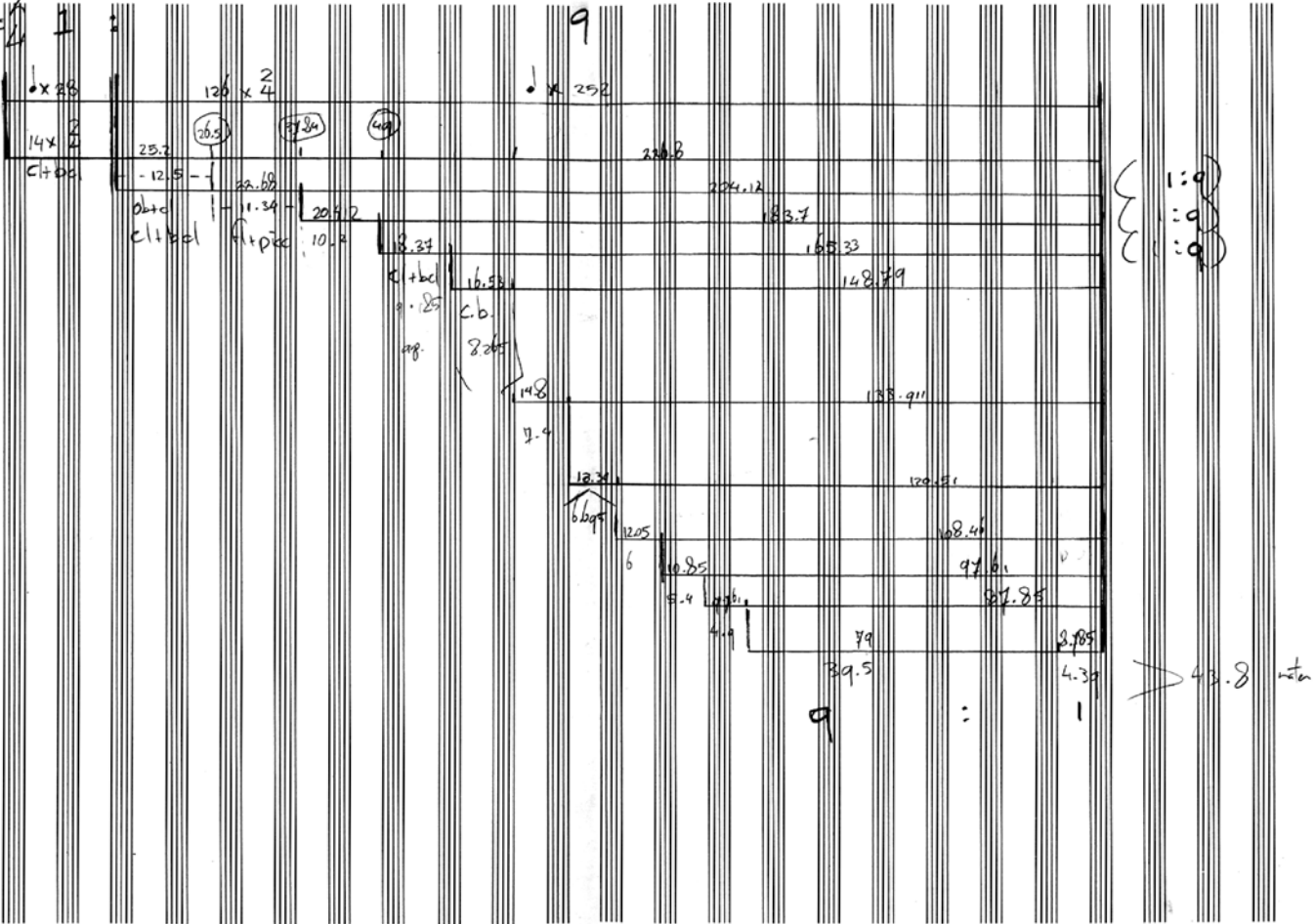
'Structuren krijgen natuurlijk pas een identiteit door de wijze waarop ze worden uitgewerkt', schreef hij. 'Toch leidt ook het experimenteren met abstracte structuren soms al tot zeer interessante resultaten. Neem bijvoorbeeld de structuur van het tweede deel van het *Dubbelconcert*.' Hij liet zien hoe het eerste deel bestaat uit een klein en een groot segment in de verhouding 1:9. In het kleine segment spelen alleen de solisten, in het grote segment ook het orkest. Dan volgt het tweede deel, dat heeft de lengte van het lange segment uit het eerste deel en duurt dus 1/9 korter. Dit tweede deel is opnieuw gesplitst in twee segmenten, weer in de verhouding 1:9, het kleine voor de solisten en het grote met orkest.

meditated (numerically driven) structure can determine the shape and organisation of a musical work. And, more importantly, how it can be meaningful and eloquent and lead to new discoveries. The second article discusses his, then recently finished, *Double Concerto for clarinet, bass clarinet and orchestra*, his first commission for Péter Eötvös, which introduced him to the Saturday Matinee when still a student.

'Structures only acquire an identity as a result of the way they are fleshed out', he wrote. 'But even experiments with abstract structures can produce fascinating results. Take, for instance, the structure of the second movement of the *Double Concerto*.' He explained that the first movement consists of a small and a large segment in the ratio 1:9. In the small segment, the soloists play by themselves, in the large segment the orchestra joins them. The second movement has the same duration as the longer segment of the first part so it is 1/9th shorter. Again, it is split up in two segments, once again with the ratio 1:9, the small one for the soloists and the large one for the orchestra. This procedure is constantly repeated. 'The beauty of the structure', according to De Raaff, 'is that the large segment never really unfolds in its

$\downarrow \cdot F = \downarrow = 112$

$\frac{10}{6} = \frac{2}{3}$



Structural scheme of the *Double Concerto's* second movement (1997).

Deze procedure herhaalt zich steeds. ‘De schoonheid van deze structuur is’, volgens De Raaff, ‘dat het grote segment als geheel eigenlijk nooit aanbreekt. Het eerste deel van ieder groot segment is immers zelf weer een klein segment. Het resultaat is een zichzelf verdiepende lus, die tot in het oneindige kan doorgaan. Om de structuur eindig te maken, draai ik de laatste keer de proporties om. In elkaar opgesloten lusstructuren zie je heel veel in programmeertalen, daarmee kunnen gemakkelijk indrukwekkende grafische vormen worden gegenereerd. Ik bedenkt dit soort structuren eigenlijk alleen maar om mijn fantasie te prikkelen. De eigenlijke werking ervan speelt zich af op een heel basaal niveau: je hoort steeds korter wordende tijdsblokken die de schijn wekken van een zich ontketenende natuurkracht.’

Even verderop in zijn artikel schreef De Raaff over overeenkomsten tussen zijn werk en het kubisme van Robert Delauney: ‘In zijn eerste kubistische schilderijen maakt het centrale perspectief plaats voor een weergave vanuit meerdere gezichtspunten. De vertrouwde oriëntatie op de waarneming van de werkelijkheid heeft in het kubisme plaats gemaakt voor een vanuit het schilderij ontwikkelde, autonome beeld-

entirety as the first part of each large segment is another small segment. This results in a deepening loop that can continue ad infinitum. To conclude the structure, in the end I reverse the proportions. Closed loop structures are a common feature of many programming languages; they can be used to generate striking graphic shapes. In fact, I only come up with these types of structures to quicken my imagination. The way they function in practical terms is quite basic. You hear diminishing time blocks, suggesting that a force of nature is being unleashed.’

Elsewhere in his article, De Raaff writes about the similarities between his work and the cubism of Robert Delauney: ‘In his first cubist paintings, a central perspective gave way to a rendering from multiple viewpoints. In cubism, the familiar orientation on reality is replaced by an autonomous image structure that has developed from the painting.’ Verbally he clarifies: ‘My music treats pitch and harmony, rhythmicity and duration in a similar fashion. Imagine four different conductors who simultaneously lead four different compositions in four different tempi. That is how I work, in layers. I constantly engineer a situation in which the soloist and the orchestra react against each other, stand

Ideas for Contradictie II for violin solo (1995).

The image shows a page of handwritten musical notation for a Flute Concerto. The score is organized into several systems. The top system includes parts for Flute I and II, Oboe, and Orchestral Accompaniment. The notation is dense with notes, rests, and dynamic markings such as 'lento' and 'Suo'. There are also numerical sequences above the notes, possibly indicating fingerings or rhythmic patterns. The bottom system shows a continuation of the orchestral accompaniment with similar notation and markings.

Tonal material and chords for the *Flute Concerto* (1996).

structuur.' Mondeling licht hij verder toe: 'Op soortgelijke manier behandel ik toonhoogte en samenklank, ritmiek en tijdverloop in mijn muziek. Stel je vier verschillende dirigenten voor die tegelijkertijd vier verschillende muziekstukken in vier verschillende tempo's leiden. Dat is wat ik doe, ik werk in lagen. Ik laat de solist en het orkest zich voortdurend tegen elkaar afzetten, en tegen elkaar afsteken. Daarbij houd ik natuurlijk voortdurend de samenhang in de gaten. Het is zeker geen contrapunt, je kunt het opvatten als een auditieve analogie van visuele dimensies.'

De Raaffs eerste zuiver constructivistische ensemble- en orkeststukken waren *Vis-à-vis* en het *Dubbelconcert*, allebei uit 1997. Het *Concerto for Orchestra* is ook een goed voorbeeld van een vrijwel zuiver constructivistisch werk. 'Het denken in getallen heeft me heel erg geholpen, het draagt een eigen muzikale kracht in zich. Mijn systemen hebben alleen maar een schijnbare rigiditeit, ik gun mijzelf altijd een grote mate van vrijheid.' In zijn artikel uit 1998 schreef hij het al: 'Waar nodig onttrek ik me aan de dwang van het systeem, muzikale argumenten zijn voor mij altijd het belangrijkste'. En: 'Alle hierboven genoemde technieken

out against each other. Obviously I continuously check whether the composition is coherent. This is by no means counterpoint, you can interpret it as an aural analogy of visual dimensions.'

De Raaff's first purely constructivist pieces for ensemble and orchestra were *Vis-à-vis* and *Double Concerto*, both written in 1997. *Concerto for Orchestra* is another example of work that is almost wholly constructivist. 'Thinking in numbers has been very helpful, it has its own musical power. At first glance, my systems may seem rigid but I always give myself a lot of latitude.' In 1998 he wrote in an article: 'Whenever necessary, I tear myself loose from the coercion of a system; musical arguments are always more important'. And: 'All of the aforementioned techniques mainly serve a rhetorical purpose. The end result has to be a logical and absorbing narrative.'

After he had jotted down this creed, it would be another four years before De Raaff, abruptly it seems, decided to renounce structuralism, at least temporarily. He had no choice. The opera *RAAFF* was in the

dienen vooral een retorisch doel. Ze moeten een logisch en boeiend verhaal opleveren.'

Na het opschrijven van dit credo duurde het nog een jaar of vier totdat De Raaff, vrij plotseling lijkt het, besloot het structuralisme tenminste tijdelijk helemaal af te zweren. Hij moest wel. De opera *RAAFF* diende zich aan, en componeren voor een bestaand libretto verdraagt zich niet met een autonoom constructivisme.

5 Opera

De zoektocht van een oom en tante naar de voorouders van de familie, waarbij zij op ene Anton Raaff stuitten, de tenor die in de première van Mozarts opera *Idomeneo* de hoofdrol zong, was de aanleiding voor Robin de Raaffs eerste opera uit 2004. Een familieband tussen Anton en Robin is nooit overtuigend vastgesteld, maar het idee voor een opera over een opera was prikkelend genoeg. De Raaff ging op onderzoek uit, Janine Brogt schreef het libretto en Pierre Audi voerde de regie.

making and it is impossible to reconcile composing based on an existing libretto with autonomous constructivism.

5 Opera

The starting point for Robin de Raaff's first opera in 2004 was an investigation by his aunt and uncle into the ancestors of the family. They came across one Anton Raaff, a tenor who sung the principal part during the premiere of Mozart's opera *Idomeneo*. Family ties between Anton and Robin have never been established convincingly but the idea to write an opera was exciting. De Raaff did the research, Janine Brogt wrote the libretto, and Pierre Audi directed.

Until then De Raaff's music had evolved from the construction of a structure which, in itself, is a musical action (as he will explain later) but this time the libretto dictated the structure. 'A story in two acts with an epilogue and brief intermissions has its own momentum and organization. It was up to me to complete this large framework

Ontstond De Raaffs muziek voorheen uit het bouwen van een structuur, op zichzelf een muzikale handeling zoals hij later uitlegt, nu was er al een structuur: die van het libretto. 'Een verhaal in twee aktes met een epiloog, en kleine pauzes ertussenin, dat heeft al zijn eigen werking, dat heeft zijn eigen kracht. Maar ik moest wel op een consequente en interessante manier invulling geven aan dat grote raamwerk.' Als belangrijkste uitgangspunt koos hij de expressie van de stemmen, wat minder voor de hand ligt dan het lijkt. 'Ik vind dat bij vrijwel alle hedendaagse componisten de vocale lijnen nogal oninteressant, ongeëngageerd en ongeëmotioneerd overkomen. Er gebeurt van alles in het orkest en er is vaak wel een wisselwerking met de zangstemmen, maar te vaak is daarin nu net geen enkele emotie te bespeuren. Dat keerde ik totaal om. Ik legde juist alle emotie in de stemmen, wat natuurlijk consequenties heeft voor wat er in het orkest gebeurt.

'Bij het schrijven van een opera wordt zowel de meest intuïtieve als de meest praktische kant van je vakmanschap aangesproken. Om het geheel een originele, natuurlijke invulling te geven, is een heel brede muzikale taal nodig en daarbij kwam mijn rockachtergrond heel mooi

in a way that was both consistent and compelling.' His main point of departure was vocal expression, which is not as obvious as it may seem. 'I find most vocal lines in contemporary composed music rather uninteresting, non-committal, lacking in feeling. A lot happens elsewhere, there is often interaction with the orchestra but in many cases, the voices sound dispassionate. I took the opposite approach. The vocals served as vehicles of emotion. Naturally, this has implications for what happens with the orchestra.

'Writing opera draws on the most intuitive as well as the most pragmatic aspects of craftsmanship. To arrive at a novel and natural result requires a broad musical language so my background in rock music was very useful.' In *RAAFF* the fretless bas and Fender Rhodes piano strike up exactly when M. makes his appearance, the protagonist that everybody has been waiting for. 'Very cleverly and cunningly I associated certain instruments or sections with specific characters. Self-evidently, you need to preserve enough firepower and imagination for when you are working on your last character, in order to come up with another

van pas.' De fretloze bas en een Fender Rhodes piano zetten in op het moment dat M. opkomt, de hoofdfiguur op wie iedereen heeft zitten wachten. 'Ik verbond heel slim en sluw bepaalde instrumenten of groepen instrumenten aan bepaalde karakters. Daarbij moet je natuurlijk tot aan je laatste figuur nog genoeg kracht en fantasie overhebben om nog met een nieuwe explosie van klankideeën te komen, met materiaal dat wezenlijk iets toevoegt.'

De intuïtieve aanpak die hij min of meer gedwongen toepaste voor de opera, zette De Raaff vrijwillig door in *Unisono* uit hetzelfde jaar, zijn eerste werk voor groot orkest. Ja, de omvang van zijn bezettingen groeide gestaag, van strijkkwartet *Athomus* uit 1992-1993 dat hij als zijn eerste volwaardige stuk beschouwt, via kamerensembles en orkeststukken rond 2000, tot de grote bezettingen van nu. Met vaak die opvallende voorkeur voor het concerto, de confrontatie van een of meer solisten met een orkest. Een klarinetconcert volgde, *Entangled Tales* voor groot orkest, en het *Violconcert* waarmee De Raaff in 2009 de Buma Toonzetters Prijs won. Daarna onder meer een saxofoonkwartet met groot orkest (hoe groot kun je gaan?) om ten slotte, in 2012, terug te keren

explosion of musical ideas, using material that adds substance to what is already there.'

Whereas opera more or less forced De Raaff to deploy an intuitive method, he voluntarily persisted with this when writing *Unisono* later that same year. It was his first work for large orchestra. In hindsight, the scope of his pieces continued to expand, from the string quartet *Athomus* in 1992-1993 (which he regards as his first mature composition), via chamber ensembles and orchestral pieces (around 2000), to the major orchestral works he is creating at present. Remarkably, he retained a taste for concertos in which one or more soloists confront an orchestra. Among others, he wrote a clarinet concerto and *Entangled Tales* for large orchestra, followed by the *Violin Concerto* that won him the Buma Toonzetters Award in 2009 and, in 2010, a saxophone quartet with large orchestra (talk about extra large). Finally, in 2012, De Raaff returned to a more modest strength which he used to great effect in another opera: *Waiting for Miss Monroe*.



RAAFF, mezzo-soprano Annett Andriesen. © Clärchen and Matthias Baus



*Waiting for Miss Monroe. Laura Aikin (Marilyn Monroe), supporting actors.
Photo Hans van den Boogaard*



*Waiting for Miss Monroe. Laura Aikin (Marilyn Monroe),
Photo Hans van den Boogaard*

naar een bescheidener bezetting maar met groot effect, opnieuw bij een opera: *Waiting for Miss Monroe*.

Aanvankelijk had hij zijn zinnen gezet op de flamboyante, in glitterpakken gestoken Amerikaanse pianist en entertainer Wladziu Valentino Liberace, maar tijdens zijn onderzoek naar de amusementsindustrie van de jaren vijftig en zestig, stuitte De Raaff voortdurend op Marilyn Monroe. 'Ik kwam erachter dat ze in 1962 was overleden, in 2012 dus precies vijftig jaar geleden, een mooi moment voor een eerbetoon. Ik ontdekte dat ze uit frustratie over haar psychiater Ralph Greenson besloot een gesproken dagboek te beginnen. Ze sprak al haar problemen en frustraties, eigenlijk alle gedachten die maar in haar opkwamen, in op een taperecorder; het gebruik van die tapes loopt nu als rode draad door de opera. Langzamerhand raakte ik gefascineerd door Marilyn Monroe, ik merkte dat we ons ten onrechte altijd aan dat comedy-cliché vastklampen; het werd me duidelijk dat ze wel degelijk veel te zeggen had, maar dat gewoon niet kwijt kon omdat ze in een keurslijf werd gedwongen. Zij had veel meer aspiraties dan wij hebben kunnen en mogen zien, zoals het spelen van serieuze rollen. Volgens

Initially, he had set his heart on the flamboyant glitter-wearing American pianist and entertainer Wladziu Valentino Liberace. But as he researched the entertainment industry of the 1950^s and 60^s, repeatedly De Raaff bumped into Marilyn Monroe. 'I realized she had died in 1962, exactly 50 years ago in 2012, perfect timing for a tribute. I also discovered that, out of frustration with her psychiatrist Dr Ralph Greenson, she started a taped diary. She talked about all her problems and frustrations, revealing her inner thoughts to the tape recorder; these 'secret tapes' run like a connecting thread through the opera. Marilyn gradually started to fascinate me, I became aware that we erroneously cling to a comedy cliché when we think about her. It turned out that, actually, she had a lot to say but was unable to express herself because she was forced into a straitjacket. She had far more aspirations than we could – or were allowed to – see, such as playing serious roles. Some said she had a high IQ and that does seem compatible with those incredibly active and effervescent brains. Janine Brogt, the librettist, has done a great job. Marilyn seems to be rambling from one subject to another but in reality everything she says is well-considered.'

sommigen had ze een hoog IQ en dat strookt wel met haar ongelooflijk actief borrelende brein. Janine Brogt, de librettiste, heeft dat heel mooi weergegeven. Het lijkt wel alsof Marilyn van de hak op de tak springt, maar in werkelijkheid heeft alles wat ze zegt iets heel erg doordachts.'

6 Schoonheid

'Such beauty, such depth, such truth', emotioneel geraakt prijst M. in *Raaff* de stem van Dorothea, en daarmee impliciet de muziek die hij zelf schreef. Niet iedere kunstenaar of componist streeft schoonheid na, en wie het al te nadrukkelijk doet, moet waken voor behaagzucht en simplisme; Koning Kitsch ligt op de loer. Mozart was een genie maar geen revolutionair, daarom vonden de meesten van zijn welopgevoede tijdgenoten zijn muziek mooi. Maar misschien even geniale componisten die in de twintigste eeuw wel radicaal te werk gingen, konden op afkeur en onbegrip rekenen. Charles Ives schreef als toelichting bij zijn publicatie van *114 Songs* in 1922, teleurgesteld over de algemene weerszin tegen zijn revolutionaire muziek: 'Is not beauty in music too often confused with something which lets the ears lie back in an easy-chair?'

6 Beauty

'Such beauty, such depth, such truth.' Moved by emotion, M. lauds Dorothea's voice in *RAAFF*, and thereby implicitly the music that he himself wrote. Not every artist or composer strives for beauty while some try too hard and risk falling into complacency and oversimplification; King Kitsch is waiting in the wings. Mozart was a genius but no revolutionary and most of his cultured contemporaries liked his music. In contrast, the radical composers of the 20th century, who may have been just as brilliant, met with disapproval and incomprehension. When writing notes for the publication of *114 Songs* in 1922, Charles Ives expressed his disappointment with the widespread aversion to his ground-breaking music: 'Is not beauty in music too often confused with something which lets the ears lie back in an easy-chair?' Not that he started to write notes that were more accessible. Neither did Debussy when, 22 years earlier and with even more cynicism, he wrote in a letter to the poet Pierre Louÿs that, '[...] people do not appreciate beauty much because it is embarrassing and doesn't fit into their ugly little souls'.

Hij ging er geen toegankelijker noten om schrijven. Debussy evenmin, die 22 jaar eerder nog een graadje pessimistischer aan de dichter Pierre Louÿs schreef: '[...] mensen stellen schoonheid niet erg op prijs omdat ze haar hinderlijk vinden, ze kunnen haar niet inpassen in hun lelijke kleine geest.'

Robin de Raaff laat zich ook al niet verleiden tot een knieval voor het publiek, hij laat zich niet weerhouden van het schrijven van eigenzinnige, complexe muziek. Maar het streven naar schoonheid, is dat voor hem een drijfveer? 'Jazeker mijn belangrijkste zelfs.'

'Schoonheid, die voel je natuurlijk zelf heel goed aan, maar het is soms onmogelijk te beschrijven waarom jij dit of dat een mooi moment vindt. Je krijgt poëzie in je muziek door net zo lang te zoeken en alles op elkaar af te stemmen totdat het ontstaat. Het zit hem in het openleggen, het openbaren van iets, iets ontbloten. Dat kan zich afspelen op het niveau van iets heel kleins, een bepaalde melodie in een Mozartsonate of een intens moment in de structuur, of het nou bij Johann Sebastian Bach is, bij Jaco Pastorius, of bij Boulez of Berio. Het heeft met eerlijk-

Robin de Raaff is another composer who refuses to pander to the public or to stop writing idiosyncratic and complex music. But is the ambition to create beauty what drives him? 'Absolutely, I would say it the most important motive.'

'Of course, one feels what beauty is, but sometimes it is impossible to describe why a certain moment has this effect. Infusing music with poetry is a matter of continuing to search and refine until it is present. The crux is to reveal, to lay open, to unveil. It can revolve around something relatively small, a certain melody in a Mozart sonata or an intense moment in the structure, for example in the music of Johann Sebastian Bach, Jaco Pastorius, Boulez, or Berio. Honesty plays a part in it and the sincerity of musical language. Since the beginning, when I wrote *Athomus*, I have aimed for transparency. My music expresses what I really feel, that has always been the case.'

heid te maken, met oprechtheid in de muzikale taal. Ik wil dat er een bepaalde helderheid ontstaat, vanaf mijn allereerste stuk *Athomus*. Met mijn muziek zeg ik dingen die ik echt voel, dat heb ik altijd gedaan.'

Dat lijkt zich moeilijk te verhouden tot het constructivisme van zijn eerdere periode, het structuralisme waarnaar hij nu weer een beetje terugverlangt. Met een uitspraak als 'het getal verleent me in orkeststukken een schijn van waarheid', zoals hij in 2002 aan journalist Mischa Spel van *NRC Handelsblad* toevertrouwde. 'Het ging erover', legt hij uit, 'dat indeling van de grote tijd, de structuur, enorme gevolgen heeft voor de kleine tijd, het verloop van noot tot noot. Voor het componeren helpt een goeie planning en berekeningen maken enorm. Maar het gaat verder dan dat. Vooraf structureren geeft me het gevoel dat ik iets waarlijks aan het opbouwen ben, zonder dat er zelfs nog maar muziek aan is verbonden. Ook dan spelen schoonheid, diepte en waarheid al een rol, die drie emotionele grootheden zijn de drijfveren bij alles wat ik maak.

'Structuur is voor mij een onmiddellijke muzikale uiting, niet slechts een onderverdeling van de tijd maar een muzikale ervaring. Omdat

This seems to be at odds with his earlier constructivism; the structuralism that he recalls with some nostalgia. In respect to his statement in 2002 to journalist Mischa Spel of *NRC Handelsblad*, 'with orchestral works, numbers add a semblance of truth', he now says: 'The way you organise overall time – the structure – has huge implications for how you move from note to note, i.e. parsed time. Proper planning and calculations are very helpful during the process of composing. But it goes beyond that. To draw up the architecture in advance makes me feel that I am really constructing something, even before the music comes into play. At this stage, too, beauty, depth and truth are very relevant. These three emotional variables are the driving forces for everything I create.

To me, structure is a direct musical statement. It goes beyond organizing time; it turns into a musical experience. By definition, music takes place in time so there is a strong connection between the structure of a composition and its temporal aspects. Stockhausen in particular researched this correlation meticulously. Music is an expression of time itself. To get a grip on this is perhaps the biggest challenge for

muziek zich afspeelt in de tijd, is er een sterke relatie tussen de structuur van een muziekstuk en het tijdsverloop; vooral Stockhausen heeft die relatie uitvoerig onderzocht. Muziek ontvouwt zich in de tijd én is een uitdrukking van de tijd zelf; daar greep op krijgen is voor een componist misschien wel de grootste uitdaging. 'De tijd is een veelvraat, de tijd is een dief', zingen de geliefden Sid en Nancy in Benjamin Britten's opera *Albert Herring*. Maar ik steel iets terug van de tijd door haar naar mijn hand te zetten, ik laat de tijd voor mij werken. Zoals in het tweede deel van het *Dubbelconcert*, waar de consequente verkorting van de duur van de segmenten een zuiver muzikale ervaring oplevert.

'Overigens, het opzetten en uitwerken van een compositie kost enorm veel tijd, daar win je iets van terug bij iedere uitvoering in het bijzijn van mensen die daar allemaal hun tijd aan besteden. Tijd is wat mij betreft het grootste goed dat je met anderen kunt delen.

'Ik zoek altijd naar manieren om de structuur te promoveren van een abstracte achterlaag naar een hoorbaar fenomeen op de voorgrond. En dat dan gekoppeld aan alle andere muzikale krachten die in het spel

a composer. "Time is a glutton, time is a thief", lovers Nancy and Sid sing in Benjamin Britten's opera *Albert Herring*. I, on the other hand, am stealing back from time by bending it to my will. In fact, I let time work for me. As in the second movement of *Double Concerto*, where the consistent truncation of the segments has a musical impact.

'In any case, plotting and developing a composition is very time-consuming. You may retrieve part of that every time there is a public performance and the audience invests time by listening. In my opinion, time is the most precious commodity to share with other people.

I'm always looking for ways to upgrade the structure – from an abstract substrate in the background to a perceptible phenomenon in the foreground. Also to link it with all of the other musical elements. I hone the structures, until they are virtually visible. Everything develops along parallel lines, extrapolated directly from the possibilities of the instruments and orchestra; to me, instrumentation is composition. In essence, my music is very melodic; the horizontal aspect typically gets

zijn. Ik maak de structuren messcherp, zodat ze bijna zichtbaar worden. Alles ontwikkelt zich parallel aan elkaar, en ik denk direct vanuit de mogelijkheden van de instrumenten en het orkest; instrumenteren is voor mij het componeren zelf. Mijn muziek is in feite heel melodisch, het horizontale aspect staat bijna altijd voorop. Ik koester het idee dat er een perfecte melodie bestaat, het perfecte vervolg op de twee noten die je al hebt. En mijn stukken hebben altijd een climax, meestal meerdere zelfs. Die komen niet uit de lucht vallen, iets dat al die tijd al half verscholen aanwezig was, wordt dan in zijn ware naaktheid vertoond. Zo helpt structuur bij het aanbrengen van een innerlijke logica, bij het bouwen van het ultieme bouwwerk. Bach was daar onovertroffen in, bij hem vind je precies alles waar we het nu over hebben: oprechtheid, eerlijkheid en schoonheid. Dat komt doordat iedere noot die hij schreef onvermijdelijk is.

Niet toevallig bewondert De Raaff Xenakis, de rekenmeester die architect was van zowel gebouwen als muziek. Hij noemt Frank Gehry (Guggenheim Museum, Bilbao), de geraffineerd monumentaal bouwende Louis Kahn, en Richard Meier (stadhuis-bibliotheek van Den Haag met

pride of place. I cherish the idea that, somewhere, a perfect melody exists – a perfect continuation of the two notes you already have. In addition, my pieces always culminate in a climax, usually more than one. These do not appear out of the blue. Quite the opposite: I bring to light the bare bones of what was there all the time, albeit half-hidden. Structure assists in applying inner logic, in building the ultimate edifice. In this respect, Bach had no equal. In his work you will find everything we have discussed: sincerity, honesty, and beauty. Because every note he wrote was inevitable.'

It is no accident that De Raaff admires Xenakis, expert mathematician and architect, who designed buildings as well as music. He also refers to Frank Gehry (Guggenheim Museum, Bilbao), to the meticulous monumental architect Louis Kahn, and to Richard Meier (The Hague City Hall with its setbacks and curved façades, freestanding columns, glass roofs, which is full of light, air, and space). De Raaff sings the praises of *Fallingwater* by Frank Lloyd Wright, the spectacular villa that appears to float above a river. 'Wright believed in making total archi-

zijn terugspringende en kromme gevelvlakken, vrijstaande kolommen, glazen dakbedekking: licht, lucht en ruimte). Hij roemt *Fallingwater* van Frank Lloyd Wright, de spectaculaire villa die vrij lijkt te hangen boven een rivier. 'Wright was van de totaalarchitectuur, hij bepaalde niet alleen de ruimtes, nee, hij ontwierp ook de stoelen en bepaalde waar ze moesten staan. Waar je iets mocht ophangen, waar de boeken moesten staan, waar je naar muziek mocht luisteren. Als je dat alles weg zou halen, zou je het hele bouwwerk ontkrachten, het ontdoen van zijn identiteit.' Dus niet alleen het bouwwerk moet deugen, ook het interieur; niet alleen het grondplan, de detaillering ook. Zoals in het werk van Robin de Raaff zelf: 'Ja, op mijn muziek is het begrip *design* zeker van toepassing, in de letterlijke zin van het woord'.

Evenwicht en contrast, samenhang en perfectie, gecombineerd met helderheid en verrassing - in die combinatie zit tenminste een aanzet tot schoonheid. Zoals bij Meier die niet alleen functionele gebouwen scheidt, maar daarin ook oogverblindend mooie ruimtes, in precies de goede verhoudingen. 'Bij hem zie ik monumentale grootsheid tegenover heel kleine beslissingen die direct voelbaar zijn', zegt

ecture, he did not just design the rooms but also the chairs and where they should be positioned. Where to hang things on the wall, where to store your books, or listen to music. Ignoring those instructions would undercut the entire construction and strip away its identity.' In other words, not just the building should be aesthetic but the interior as well; the blueprint as well as the details. The same is true of Robin de Raaff's work. 'Yes, you can say that the concept of design applies to my music, in the literal sense of the word.'

Equilibrium and contrast, coherence and perfection, transparency and wonderment – combinations that can act, at the very least, as a springboard to beauty. Likewise, Meier's functional buildings contain dazzlingly beautiful interior spaces in exactly the right proportions. 'In his work, I see monumental splendour juxtaposed with minute decisions, the effect of which is immediately tangible', De Raaff comments following a visit to the Museum für Angewandte Kunst in Frankfurt (its modern building was designed by Richard Meier). 'I once walked through the entire building without looking at the exhibition in pro-

De Raaff naar aanleiding van een bezoek aan het Museum für Angewandte Kunst in Frankfurt. 'Ik ben er eens het hele gebouw doorgelopen zonder ook maar een blik te werpen op de tentoonstelling van dat moment. Voor mij heeft componeren veel met architectuur te maken. Al weet je natuurlijk nooit wat luisteraars daarvan merken als zij door mijn architectuur lopen.'

gress. Composing and architecture are alike, I think. Although you never know what listeners will experience as they walk through my architecture.'

1 Uit: *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*, Amsterdam University Press, 2005

Epiloog

Structuralisme revisited

Door het schrijven van twee opera's, en doordat het Noorse ensemble Cikada vorig jaar tijdens November Music een 'ongelooflijk goeie uitvoering gaf' van zijn nonetversie van *Ennea's Domein* uit 1996, luistert Robin de Raaff nu weer vaker naar zijn werk uit de jaren negentig. 'In *Ennea's Domein* speelde ik met de helderheid en transparantie van middeleeuwse muziek, daar had ik natuurlijk een systeem voor bedacht. Dat was toch wel *to the point* zeg, het is een echt goed stuk. Misschien moet ik toch weer eens terug naar die systematiek, eens kijken of ik die nieuw leven in kan blazen.'

'Ik voel ook de behoefte af en toe eens terug te schakelen naar kleinere bezettingen. Het is natuurlijk fantastisch dat ik grote opdrachten krijg, dat ik steeds in de Matinee terechtkom en bij De Nederlandse Opera. Maar de ervaring met die relatief klein bezette opera's, waarbij je in staat wordt gesteld zo intiem met musici en zangers te werken - dat

Epilogue

Structuralism revisited

After writing two operas, and because of last year's 'incredible performance' by the Norwegian Cikada Ensemble, during November Music, of the nonet version of *Ennea's Domein* (1996), Robin de Raaff has started to listen more frequently to work he composed in the 1990's. 'In *Ennea's Domein* I focused on the clarity and transparency of medieval music. I had devised my own system which was really to the point, a really good piece. Perhaps I should revisit that systematic approach, breathe new life into it.

'In addition, I sometimes feel the need to downsize. Of course it is great that I have been given commissions to write for large orchestras, that my work is regularly performed at the Saturday Matinee and by De Nederlandse Opera. But when I did those small-scale operas with their relatively small cast, there was an intimate working relationship with the

lukt niet met een orkest. Dus ik ga zeker weer eens voor kleine bezettingen schrijven, maar dan wel ongebruikelijk rare. Het zal misschien ook wel moeten met al die bezuinigingen', voegt hij er quasi serieus aan toe. 'Een stuk voor een halve blokfluit of zo.'

musicians and singers – impossible when you write for major orchestras. I'm determined to compose more work for smaller strengths, albeit with unusual and weird instrumentations. Maybe I will not even have a choice, in the light of the ongoing cutbacks', he adds, partly in jest. 'How about an austerity piece for half a recorder?'

Enneai Domein ¹⁹⁹⁶ Robert de Raaff

I (o) o . p o . p o (o) d . d . !

Cello Yoon Adrid Schilten II Allegro

1 2 3 4 5 6 7 8

1/2 Non Piccolo
1/2 Piccolo
Saxofon
Saxofon
Saxofon
UPPolo
Polo 6
1200 AA
Hilary

Design of the tonal material for *Enneai's Domein* (1996).

De Nederlandse componist **Robin de Raaff** begon al op jonge leeftijd met componeren en speelde piano en fretloze basgitaar. Hij studeerde aan het Conservatorium van Amsterdam bij Theo Loevendie en Geert van Keulen, en aan het Royal College of Music in Londen bij George Benjamin (die De Raaffs *Concerto for Orchestra* uitvoerde met het Koninklijk Concertgebouworkest). Robin de Raaff is geregeld te gast bij het Tanglewood Music Center, zijn *Piano Concerto* werd voor het eerst uitgevoerd door Ralph van Raat tijdens het Tanglewood Festival of Contemporary Music. Hij werkte met choreografe Anne Teresa De Keersmaeker aan het multimediaproject *Counter Phrases*. In opdracht van het Boston Symphony Orchestra schreef hij *Entangled Tales* en voor het Koninklijk Concertgebouw orkest componeerde hij *Unisono* (wereldpremière 2004, dirigent Ed Spanjaard). Zijn *Violin Concerto* ging in wereldpremière bij het Radio Filharmonisch Orkest met Jaap van Zweden. *Der Einsame im Herbst* werd uitgevoerd in het Lincoln Center New York (New Juilliard Ensemble, Joel Sachs), Cardiff (BBC NOW Orchestra, Jac van Steen), Wintertur Musikkollegium, Paradiso Amsterdam (Peter Eötvös) en tijdens het Gergiev Festival (Doelen Ensemble, Arie van Beek). Na RAAFF was *Waiting for Miss Monroe* zijn tweede opera voor De Nederlandse Opera.

Robin de Raaff (Breda 1968, the Netherlands) was raised in a very musical family where classical music and popular music were part of his daily life. De Raaff discovered his own musical world through the playing of the bass guitar, which he learned by himself, highly inspired by the fretless bass guitar legend Jaco Pastorius. De Raaff first studied composition at the Amsterdam Conservatory with Geert van Keulen and later with Theo Loevendie, with whom he graduated cum laude in 1997. In 1999 De Raaff had the special privilege of being invited to work as George Benjamin's only composition student at the Royal College of Music in London where he also studied with Julian Anderson.

In 2000 De Raaff was invited to the renown Tanglewood Music Center as the 'Senior Composition Fellow' which was the beginning of an ongoing relationship resulting in a series of commissions (*Piano Concerto*, *Entangled Tales* and *Un Visage d'Emprunt*) and performances of his septet *Emnea's Domein*. After a creative period of nearly ten years, De Raaff finished his first opera RAAFF in 2004, which was commissioned by De Nederlandse Opera in a co-production with the Holland Festival. The initial idea of the opera was inspired by the relationship between Anton Raaff, the

Robin de Raaff won onder meer de Buma Toonzetters Prijs 2008 voor zijn *Violin Concerto*. Hij is als docent compositie verbonden aan het Conservatorium van Rotterdam.

tenor for whom Mozart wrote the title role of *Idomeneo*, and Mozart himself, and a parallel story of Mozart's creation of the opera. Pierre Audi introduced De Raaff to librettist Janine Brogt.

De Raaff's co-operation with Brogt resulted in his latest opera *Waiting for Miss Monroe* (2012), which was received with much acclaim by the international press including *Tagesspiegel* and *Süddeutsche Zeitung*. De Raaff's *Violin Concerto* (2008, written for Tasmin Little) was selected as the Best Orchestral Work of the year 2008 in the Dutch composition competition Toonzetters, competing with eight other Dutch works for the special prize Best Musical Work of 2008. In the future he will continue to write for this genre with commissions from Rotterdam Philharmonic Orchestra (*Cello Concerto*), Rotterdam based ensemble Doelen-Ensemble (*Flute Concerto*) and a commission for a percussion concerto from The Juilliard School.

De Raaff is currently the Coordinator of the Composition Department at Codarts (former Rotterdam Conservatory of Music) where he has been a professor of composition and orchestration since 2001.

List of works

Solo

- Contradictie I** (1994) 7'
For flute solo
Contradictie II (1995) 9'
For violin solo
Contradictie III (1997) 6'
For harp solo
Contradictie IVa (1998; rev. 1998) 7'
For bass clarinet solo
Contradictie IVb (1998) 7'
For clarinet solo

Chamber Music

- Aerea** (2000) 11'
For woodwind quintet
Anachronie (1994) 12'
For flute and cembalo
Athomus (1993; rev. 2005) 21'
For string quartet
Chalumeau (2003) 11'
For clarinet and piano
Chalumeau (2003) 11'
For saxophone and piano
Ennea's Domein (1996, rev. 1999) 20'
For septet
Ennea's Domein (2011) 20'
For nonet
Equilibre (1994) 9'
For bass clarinet and saxophone
Equilibre (1994) 9'
For clarinet and bass clarinet
Equilibre (1994) 9'
For flute and soprano saxophone
Gemini Gestures (1998; rev. 2003) 16'
For double string quartet
Piano trio (1996; rev. 2001) 13'
For piano trio
String Quartet no. 2 (forthcoming)
Terzetto Spezzato (2007) 6'
For 3 trombones
Tête-à-tête (2007) 16'
For ensemble
Un visage d'emprunt (1999; rev. 2002) 16'
For clarinet, violin, cello and piano

- Vis-à-vis** (1997) 16'
For ensemble

Orchestra / large ensemble

- Concerto for Orchestra** (2002) 18'
For large ensemble
Cello Concerto (2013, in preparation) 25'
For cello and orchestra
Concerto for Saxophone Quartet and Orchestra (2010) 27'
For saxophone quartet solo and orchestra
Clarinet Concerto (2006) 21'
For clarinet solo and chamber orchestra
Der Einsame im Herbst (F. Petrarca) (1998) 16'
For chamber orchestra
Double Concerto for Clarinet, Bass Clarinet and Orchestra (1997) 27'
For clarinet solo, bass clarinet solo and orchestra
Entangled Tales (2007) 9'
For large orchestra
Flute Concerto (1996) 18'
For flute solo and ensemble
In Memoriam Dimitri Shostakovich (1994) 18'
For 2 trumpets, 2 horns and
Orphic Descent (2003) 5'
For chamber orchestra
Percussion Concerto (2013, in preparation) 20'
For percussion and large ensemble
Piano Concerto (2002) 23'
For piano solo and chamber orchestra
Tanglewood Tales (1997-2011) 19'
For large orchestra
Time after Time (2006) 20'
For chamber orchestra
Untangled Tales (2011) 10'
For large orchestra
Violin Concerto (2007) 32'
For violin solo and orchestra

Vocal

- De Vlucht van de Magiër** (1995) 12'
text: S. van Duijnhoven
For soprano, flute, mandolin, guitar and harp
Emily Dickinson Songs (2006) 12'
text: E. Dickinson
For high mezzo and piano, also available in a version for high mezzo and orchestra (in preparation)

Four Poems (1996) 16'text: R. de Raaff

For alto-mezzo, violin and harp

Musicians Wrestle Everywhere (2006) 7'

text: E. Dickinson

For soprano and piano, also available for mezzo, alto, counter tenor, tenor, baritone, bass.

Musicians Wrestle Everywhere (2006) 7'

text: E. Dickinson

For soprano and orchestra also available for mezzo, alto, counter tenor, tenor, baritone, bass

Trionfo della Morte (1998) 30'

Text: F. Petrarca

For mixed choir and ensemble

Opera / Music Theatre

Waiting for Miss Monroe (2011-2012) 125'

An opera in three acts, text: Janine Brogt

RAAFF (2004) 80'

An opera in two acts and an epilogue, text: Janine Brogt

Orphic Descent (2003) 5'30"

Written for a choreography by Anne Teresa De Keersemaker, cinematography by Thierry De Mey

For chamber orchestra

An introduction... (1996) 8'

A mini miniature music theatre, libretto by Robin de Raaff based on the stories of Winnie the Pooh by A.A. Milne

For high soprano and ensemble

Compact discs

Piano Trio Osiris Trio, NMClassics92132

Terzetto Spezzato Ensemble Surplus, James Avery, Transit 2007

De vlucht van de Magiër Amsterdam Quintet, Suite1996

Un Voyage d'Emprunt Rian de Waal, DACamera Ensemble, Qdisc Q99002

Ennea's Domein (septet) Het Trio and Schönberg Quartet, Etcetera The Retrospective Edition KTC1382 5CD

Gemini Gestures Schönberg and Mondriaan Quartets, KTC1381

Der Einsame im Herbst DoelenEnsemble, Arie van Beek, NMClassics NM92121

Unisono, Piano Concerto, Concerto for Orchestra Ralph van Raat, Royal Concertgebouw Orchestra, Radio Chamber Orchestra, Ed Spanjaard, Peter Eötvös, George Benjamin, Etcetera KTC1309

Untangled Tales Junge Deutsche Philharmonie, Lothar Zagrosek, EMCD-018

Clarinet Concerto Nouvel Ensemble Modern, Lorraine Vaillancourt, NEM2006

RAAFF! Danielle de Niese, Marcel Reijans, Mark Tevis, Nieuw Ensemble, Lawrence Renes (DNO production), Etcetera KTC1370

The composer's playlist

Johann Sebastian Bach Matthäus Passion - John Eliot Gardiner, English Baroque Soloists

Béla Bártok The Miraculous Mandarin - Claudio Abbado, London Symphony Orchestra

The Beatles Abbey Road

The Beatles Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band

Ludwig von Beethoven Symphony no. 3 - John Eliot Gardiner

Ludwig von Beethoven Symphony no. 4 - John Eliot Gardiner

Alban Berg Lulu - Jeffrey Tate, Orchestre National de France

Alban Berg Wozzeck - Christoph von Dohnányi, Wiener Philharmoniker

Luciano Berio Formazioni - Riccardo Chailly, Royal Concertgebouw Orchestra

Luciano Berio Sinfonia - Riccardo Chailly, Royal Concertgebouw Orchestra

Luciano Berio Un re in ascolto - Lucino Berio, Rotterdam Philharmonic Orchestra

Kate Bush Hounds of Love

Miles Davis Blue Moods

Claude Debussy Jeux - Serge Baudo, London Symphony Orchestra

Claude Debussy La Mer - Serge Baudo, London Symphony Orchestra

Claude Debussy Prélude à l'après-midi d'un faune - Serge Baudo, London Symphony Orchestra

George Gershwin Porgy and Bess - Simon Rattle, London Philharmonic Orchestra

Herbie Hancock Maiden Voyage

Leos Janáček Jenůfa - Charles Mackerras

György Ligeti Cello concerto - Pierre Boulez

György Ligeti Piano concerto - Pierre Boulez

György Ligeti Violin concerto - Pierre Boulez

Gustav Mahler Das Lied von der Erde - Carlo Maria Giulini, Berliner Philharmoniker

Olivier Messiaen La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ - Antál

Dorati, National Symphony Orchestra

Pat Metheny Bright Size Life - with Jaco Pastorius and drummer Bob Moses

Joni Mitchel Don Juan's Reckless Daughter

Joni Mitchel Mingus

Wolfgang Amadeus Mozart Così fan tutte - John Eliot Gardiner

Wolfgang Amadeus Mozart Requiem - John Eliot Gardiner

Wolfgang Amadeus Mozart Symphony no. 40 - John Eliot Gardiner

Wolfgang Amadeus Mozart Symphony no. 41 - John Eliot Gardiner

Jaco Pastorius Jaco

Oscar Peterson Exclusively for my Friends (4 lp's)

The Police Outlandos d'Amour

Prince Around the World in a Day

Henry Purcell Dido en Aeneas - Trevor Pinnock en Anne Sofie von Otter

Henry Purcell Music for the Funeral of Queen Mary - John Eliot Gardiner

Arnold Schönberg Gurre-Lieder - Riccardo Chailly, Rundfunk-Sinfonieorchester

Berlin

Arnold Schönberg Verklärte Nacht for string orchestra - Riccardo Chailly,
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin
John Scofield Pick hits live
Frank Sinatra At the sands
Igor Stravinsky Symphony in three parts - Leonard Bernstein, Israel Philharmonic
Igor Stravinsky Symphony in C - Leonard Bernstein, Israel Philharmonic
Igor Stravinsky Symphony of psalms - Riccardo Chailly, Radio Symphony
Orchestra
Sarah Vaughan Live in Japan
Richard Wagner Die Walküre - Bernard Haitink, Bayerische Rundfunk
Weather Report Black Market
Weather Report Heavy Weather
Stevie Wonder Songs in the Key of Life
Yes The Yes album
Frank Zappa Joe's Garage

Peter van Amstel (Amsterdam 1952) studeerde muziekwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. In *de Volkskrant* publiceerde hij tien jaar lang over niet-westerse muziek, daarnaast schreef hij talloze artikelen over uiteenlopende muzikale onderwerpen voor tijdschriften en encyclopedieën, programmatoelichtingen bij concerten en festivals, en beleidsplannen voor muziekinstellingen. Bij Muziek Centrum Nederland verscheen in 2007 zijn boek *Dijkdoorbraak* over hedendaagse Nederlandse muziek in het buitenland, bij teleXpress in 2011 het componistenportret *Seung-Ah Oh: Intuïtie, durf en een gevoelig oor*. Van Amstel is producent van nieuwe muziekprojecten, zakelijk leider van Ensemble ELECTRA, programmamaker bij de Concertzender en adviseur van het Fonds Podiumkunsten.

Peter van Amstel (Amsterdam, 1952) studied musicology at the University of Amsterdam. He wrote about world music for Dutch national newspaper *de Volkskrant* for a decade and has published numerous articles on a wide range of musical subjects for magazines and encyclopaedias. He authors programme notes for concerts and festivals as well as policy plans for music organizations. In 2007, Muziek Centrum Nederland issued his book *A breach in the dike* on the topic of Dutch contemporary composed music abroad. His composer's portrait *Seung-Ah Oh, Intuition, guts and a sensitive ear* was published by teleXpress in 2011. Van Amstel works as a producer on projects of new music, he is manager of the Netherlands-based ELECTRA ensemble for new music, programme maker at the Concertzender, and advisor to the Netherlands Performing Arts Fund.

Colofon

Idea and production

November Music / Muziek Centrum

Nederland / Buma Cultuur

Author

Peter van Amstel

Translation

Moze Jacobs

Editor-in-chief, print management

Ingrid Luycks (teleXpress)

Score models

Robin de Raaff

Photography

p. 33, Clärchen and Matthias Baus,

Bergisch Gladbacher Straße, 965 /

51069, Cologne, Germany

p.34, Hans van den Boogaard, courtesy

De Nederlandse Opera / Holland Festival

Design

Jac de Kok

Production management & book concept

teleXpress

Printed by

Lecturis

Print run

1000 copies

Publication NM 06 NL EN

ISBN 978-90-76937-41-0

© 2012 Peter van Amstel

www.novembermusic.net

www.mcn.nl

www.bumacultuur.nl

www.petervanamstel.nl

www.robinderaaaff.com

www.telexpress.nl