

NM 16

NL EN

Tussen hemel en aarde over Joey Roukens

November Music 2022

Tussen hemel en aarde

over Joey Roukens

Joep Christenhusz / Mark van de Voort
November Music 2022



Tussen hemel en aarde

over Joey Roukens

Between heaven and earth

on Joey Roukens

Joep Christenhusz

Mark van de Voort

no
vem
ber
music

November Music 2022

Content

6
Introduction

10
Composing without quotation marks
Joep Christenhusz

42
En route with Roukens – Between heaven and earth
Mark van de Voort

66
About the composer

71
Selected works

74
About the authors

78
Colophon

Inhoud

7
Inleiding

11
Componeren zonder aanhalingstekens
Joep Christenhusz

43
En route met Roukens: Tussen hemel en aarde
Mark van de Voort

67
Over de componist

71
Geselecteerde werken

75
Over de auteurs

78
Colofon



Introduction

This monograph is about the composer Joey Roukens, who turned 40 in 2022. Among his colleagues, someone of that age is still regarded as a 'young composer'. Yet considering the scope, variety and quality of his oeuvre, the designation 'young' is not really apt here.

This composer portrait acquaints us with someone who cheerfully and freely peruses music history and all thinkable idioms. Very original as well as relatable, this free-spirited approach is seen as typically Dutch in other countries of Europe.

Earlier, Joep Christenhusz had already 'painted' a portrait of Joey Roukens for his collection *Componisten van Babel* in which he intimates the diversity of the Dutch and Flemish new music scene, based on 10 portraits of his contemporaries. This text is still utterly worth reading; but it dates from 2016. Since then, a lot has happened around Joey Roukens, including major commissions such as the Bosch Requiem 2022 and a symphony for the Rotterdam Philharmonic Orchestra. Sufficient reason to ask Mark van der Voort to pen an update. Together, the two texts make up this composer portrait which fits into the series of booklets that November Music has been making for 10 years of important Dutch composers. It goes hand in hand with the title of festival composer at November Music 2022.

Inleiding

Deze bundel gaat over de nu 40-jarige componist Joey Roukens. Onder componisten geldt iemand op die leeftijd nog als 'jonge componist'. Kijkend naar de omvang, variatie en kwaliteit van zijn oeuvre is een aanduiding als 'jong' eigenlijk hier niet op z'n plaats.

In dit componistenportret maken we kennis met iemand die vrolijk en vrijelijk plukt uit de muziekgeschiedenis en alle denkbare idiomem. Heel eigen en herkenbaar, elders in Europa wordt die vrijelijke omgang toch als typisch Nederlands gezien.

Joep Christenhusz had eerder een portret geschetst van Joey Roukens, in zijn bundel *Componisten van Babel* waarin hij aan de hand van tien portretten van generatiegenoten de pluriformiteit van het Nederlandse en Vlaamse nieuwe muziekleven schetst. Die tekst is nog steeds uiterst lezenwaardig, maar dateert uit 2016. Daarna is nog veel gebeurd met grote opdrachtwerken zoals Bosch Requiem 2022 en een symfonie voor het Rotterdams Philharmonisch Orkest. Genoeg reden om Mark van der Voort te vragen de pen weer op te pakken. De twee teksten vormen tezamen dit componistenportret, passend in de reeks die November Music sinds tien jaar maakt van belangrijke Nederlandse componisten en recht doend aan de titel festivalcomponist November Music 2022.

Composing
without
quotation marks

Componeren
zonder
aanhalingstekens

Joep Christenhusz

Composing without quotation marks

Is there such a thing as an aural *déjà vu*? Indeed, and it is referred to as a *déjà entendu* ('already heard'). Sounds like a perfect term for the music of the Amsterdam-based composer Joey Roukens (1982). Listening to one of his pieces it's hard not to feel you have heard those notes before. But where was that again?

In *Out of Control* (2010), Roukens' first composition for the Royal Concertgebouw Orchestra, that 'searching for clues' effect continues to lurk. Minor triads, descending in thirds, 'fade' in and out of the orchestra in the opening bars; from a tepidly orchestrated middle register to the dark depths of low brass, buzzing cellos, and a muted tam-tam. Surrounded by a cool shimmering haze of piano and glockenspiel a D-sharp awakens high up in the violins that, following a chromatic ornamentation, squeeze out a sobbing leap of a seventh. Mahler? No, the nimble harp figurations are too French for that; never mind the velvet marimba and vibraphone rolls in the background. Soon afterwards, a heroic brass passage is reminiscent of Bruckner even if the silvery halo of cymbals, bells, and glockenspiel evokes a fairy-tale Hollywood score. Only a little later you find yourself hesitating between Stravinsky's *Rites of Spring* (limping stuttering rhythms) and Adams' *Short Ride in a Fast Machine* (pulsating moiré patterns) yet before you can voice your conjectures, a techno beat is already stomping through the percussion section.

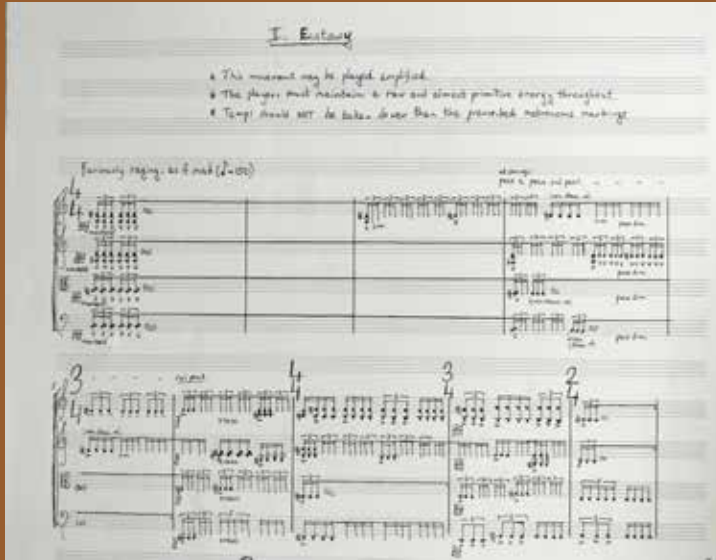
Componeren zonder aanhalingstekens

Bestaat er zoiets als een auditief *déjà vu*, een *déjà entendu* zeg maar? Zo ja, dan is de term geknipt voor de muziek van Joey Roukens (1982). Wie een stuk van de in Amsterdam woonachtige componist beluistert, bekruipt het gevoel dat hij de noten in kwestie eerder heeft gehoord. Maar waar ook alweer?

In *Out of Control* (2010), Roukens' eerste compositie voor het Koninklijk Concertgebouworkest, ligt dat 'op het puntje van de tong'-effect voortdurend op de loer. In de openingsmaten 'faden' mineurakkoorden in en uit het orkest, tertsgewijs dalend van een flets geïnstrumenteerd middenregister naar een donkere diepte van laag koper, gonzende celli en een doffe tamtam. In een koel glinsterende mist van piano en glockenspiel ontwaakt een dis hoog in de violen, die er na een chromatische omspelings een snikkende septiemsprong uitpersen. Mahler? Daarvoor zijn de watervlugge harpfiguraties te Frans, om nog maar te zwijgen van de fluwelen marimba- en vibrafoonroffels op de achtergrond. Even verderop doet een heroïsche koperpassage denken aan Bruckner, al riekt de zilverige halo van cymbalen, belletjes en glockenspiel eerder naar een sprookjesachtige Hollywood-score. Weer later twijfel je tussen Stravinsky's *Sacre du printemps* (mank lopende stotteritmes) en Adams' *Short Ride in a Fast Machine* (pulserende moirépatronen), maar nog voordat je je vermoedens hebt kunnen uitspreken stampert er alweer een technobeat door de slagwerksectie.

Genuine and heartfelt

Joey Roukens is a master when it comes to integrating wildly diverse style elements and musical references. Preferably criss-cross and whipped into a virtuosically orchestrated and variegated stylistic dialogue. He is known for his eclecticism. Somewhat willy-nilly though. He himself has several reservations concerning that classification as it seems the term has been subject to steep inflation for roughly a decade. After all, what is the significance of the designation 'eclecticism' which, in postwar music



Oprecht en gemeend

Joey Roukens is een meester in het integreren van de meest uiteenlopende stijlelementen en muzikale verwijzingen, liefst dwars door elkaar en opgeklopt tot een virtuoos georkestreerde, bonte stilistische samenspraak. Hij staat te boek als een eclecticus. Enigszins tegen wil en dank. Zelf heeft hij namelijk zo zijn bedenkingen bij die classificatie, omdat de term al een decennium of wat aan een forse inflatie onderhevig lijkt. Immers, wat zegt het predicaat 'eclecticus' nog als het alleen al in de naoorlogse muziek zulke totaal verschillende componisten als Berio en Henze, Schnittke en Britten, of Goebbels en Adams onder zijn noemer schaarst?

Wie op zoek gaat naar de nuances in Roukens' stilistische leentjebuurspel, wordt getroffen door de natuurlijke, ongecompliceerde houding waarmee hij zijn muzikale pluralisme bedrijft. Ironie of parodie is hem vreemd, politieke of maatschappelijke bijbedoelingen koestert hij niet en 'muziek over muziek' is niet zijn stiel. Bovendien zegt de twintigste-eeuwse obsessie met 'De Traditie' (vooral met het stelselmatig willen ondergraven ervan) hem weinig. Voor Roukens is de geschiedenis eerder middel dan thema, eerder uitkomst dan last, geen geproblematiseerd verleden, maar ongedifferentieerd heden.

Met het voortschrijden van de (digitale) technologie is de muziekhistorie alomtegenwoordig geworden, stelt hij. Barok, pop, romantiek, ambient, jazz of minimalisme, het maakt voor Roukens allemaal deel uit van de muzikale lucht die hij ademt en het heeft zodoende rechtstreeks invloed op zijn identiteit als componist: 'Ik begin steeds meer te geloven dat mijn persoonlijkheid totaal gevormd wordt door mijn externe omgeving. Dat geldt net zo goed voor mijn artistieke voorkeuren. Ik denk dat alles wat ik hoor zich ergens in mijn geheugen nestelt. Het wordt onderdeel van mijn

alone, is applied to very different composers including Berio and Henze, Schnittke and Britten, Goebbels and Adams?

While probing the nuances of Roukens' multi-genre borrowing, what comes to the fore is the natural, uncomplicated attitude that underpins his musical pluralism. He is a stranger to irony and parody, doesn't have any political or social intentions, and 'music about music' is not his thing. Moreover, the 20th-century obsession with 'The Tradition' (and especially with the need to systematically undermine this) means little to him. Roukens sees history as a means to an end rather than a theme, an outcome rather than a burden. No problematic past but instead, an undifferentiated present.

As (digital) technology progressed, he states, musical history has become omnipresent. Baroque, rock, pop, romanticism, ambient music, jazz or minimalism – all of it is in the musical air that Roukens inhales and therefore it directly influences his identity as a composer. 'I am increasingly inclined to believe that my personality is completely moulded by my external surroundings. That applies equally to my artistic preferences. I believe that everything I hear becomes embedded into my memory where it merges with my musical DNA; this is who I am. Therefore, I do not see the many stylistic references in my work as alien or external factors. They are an essential part of me.'

Typical is how instinctively Roukens handles musical history. In his own words, it often just happens to him. Only afterwards does he realise the strong stylistic similarities with the music of other composers. An example is the finale of *Rising Phenix* (2014), a colossally orchestrated work for the Netherlands Radio Philharmonic Orchestra and the Netherlands Radio Choir to which he is applying the finishing touches at the time of writing. Roukens: 'I wanted to create a distinctly jubilant atmosphere in those closing bars. Radiant chords in D Major, a heavenly key par

muzikale DNA, het is wie ik ben. Ik zie de vele stilistische referenties in mijn werk daarom niet als iets vreemds of uitwendigs, maar als een wezenlijk onderdeel van mijzelf.'

Karakteristiek is de instinctieve wijze waarop Roukens de muziekgeschiedenis naar zijn hand zet. Naar eigen zeggen overkomt het hem vaak en realiseert hij zich dikwijls pas achteraf dat er sterke stilistische overeenkomsten met de muziek van anderen zijn. Voorbeeld: het slot van *Rising Phenix* (2014), een kolossaal bezet werk voor het voltallige Radio Filharmonisch Orkest en het complete Groot Omroepkoor, waar hij op het moment van schrijven de laatste hand aan legt. Roukens: 'Ik wilde in die laatste maten een uitgesproken jubelende sfeer neerzetten. Stralende akkoorden in D-groot, toch wel de hemelse toonsoort bij uitstek, denk maar aan Beethovens Negende. In retrospect, toen alles goed en wel georkestreerd was, dacht ik: "Hé, dit ligt wel heel sterk tegen de sound van John Williams of Aaron Copland aan." En toch is het niet zo dat ik op voorhand al dacht: "Zo, nu ga ik eens even die of die componist nadoen." Het is oprecht en gemeend.'

Zonder slag om de arm

Het is precies vanwege die oprechtheid dat Roukens zich niet graag bestempeld ziet als een postmodernist. Het is een etiket dat snel op de loer ligt, om de doodeenvoudige reden dat veel postmoderne kunstenaars er eveneens een eclectische werkwijze op na hielden, en houden. 'Ik denk dat ik minder afstand creëer', verduidelijkt hij. 'Ik probeer mij de stijlen die ik in mijn muziek integreer letterlijk *eigen* te maken. Dat is iets heel anders dan de becomingariërende of parodiërende houding die ik bij veel postmoderneren aantref.'



*Rising Phenix: still from online broadcasting Vrijdagavondconcert
NPO Radio4.*

excellence; see Beethoven's Ninth. In retrospect, when everything had ultimately been orchestrated, I thought, "Ah, this closely resembles the sound of John Williams or Aaron Copland." But I didn't think beforehand, "Let's imitate such or such a composer." Everything is genuine and heartfelt.'

Without reservations

Precisely due to this scrupulousness, Roukens does not like being branded a postmodernist. The label is applied all too easily, for the very simple reason that many postmodern artists also adhered, and adhere, to an eclectic working method. 'I believe it is a matter of creating less distance', he clarifies. 'I literally try to *own* the styles that I integrate into my music.

Het postmoderne kunstenaarsbeeld waartegen Roukens zich afzet, vertoont opvallende overeenkomsten met dat van de postmodernist die Umberto Eco ten tonele voert in zijn beroemde *Naschrift bij De naam van de roos* (1983). Anders dan de avant-gardist, die het verleden moedwillig vernietigt en uitwist, grijpt Eco's kunstenaar terug op de traditie. Hij kan niet anders, de modernistische weg voorwaarts is immers al tot een *nec plus ultra* doorgevoerd. Het is die onvermijdelijkheid die zijn verzoening met het verleden een zekere tragiek verleent. Het is een terugkeer tegen beter weten in, een handreiking naar de traditie die een prijs heeft: het verlies van authenticiteit en puurheid, van de artistieke 'onschuld', zoals Eco het formuleert. Wat de postmoderne kunstenaar rest, is een ironisch spel met citaten en verwijzingen, een metataal bestaande uit *simulacra* en historische *objets trouvés*. Zijn domein is dat van een zelfbewuste kunst, die haar eigen kunst-zijn tot onderwerp heeft en haar expressiviteit ondergraaft in het sceptische besef dat het lastig ontboezemen is in de woorden van iemand anders.

Dan liggen de kaarten bij Roukens toch net even anders. *Scenes from an old memory box* (2011), geschreven voor het Askol|Schönberg Ensemble, is exemplarisch. Hij componeerde het driedelige werk op een denkbeeldige rommelzolder, zo een waar men onder een dikke laag stof vergeelde foto's, oude platen en andere snuisterijen terugvindt en met een zweem van nostalgie herinneringen ophaalt aan vervlogen tijden. In het eerste deel, 'At Muller's Bar & Dance Hall', waant men zich in een café uit de jaren twintig. De drank vloeit er rijkelijk en er wordt gedanst op de klanken van een jazzband. De geest van Sidney Bechet waart er rond, joelend op zijn klarinet. Een slagwerker steelt de show met een spetterende solo. Ondertussen roffelt een pianola een ragtime uit haar snaren en fiedelt er een *folky* viool op de achtergrond. Het tweede deel, 'In a Sunday Morning Haze', verklankt de spreekwoordelijke *morning after*. Jachthoornimitaties

That is very different from the inclination to comment or parody that I detect in many postmodernists.'

The postmodern take on art that Roukens rejects bears striking similarities to that of the postmodernist featured by Umberto Eco in his famous *Postscript to The Name of the Rose* (1983). Unlike the avant-gardist who wilfully destroys and erases the past, Eco's artist falls back on tradition. He has no other choice; evidently, the modernist way forward has already been followed *nec plus ultra* – to the extreme. It is this inevitability that lends an air of tragedy to his reconciliation with the past. He reverts to it against his better judgment; there is a price to pay for the reaching out to tradition. Namely, the loss of authenticity and pureness; of artistic 'innocence', as Eco formulates it. The postmodern artist is left with an ironic game of quotes and references, a meta-language consisting of *simulacra* and historic *objets trouvés*. His domain is restricted to self-conscious art that focuses on its own artistry and undermines its expressivity while sceptically aware of the awkwardness of pouring out one's heart in someone else's words.

Yet with Roukens, things are a bit different. *Scenes from an old memory box* (2011), written for Asko|Schönberg Ensemble, is a case in point. He composed the three-part work in an imaginary attic where one can find yellowed photographs, old records, and other trinkets thickly covered in dust that help us recall, with a touch of nostalgia, memories of bygone times. The first movement, 'At Muller's Bar & Dance Hall', creates the lifelike illusion of a 1920s café. Drink flows freely and there is dancing to the sound of a jazz band. The spectre of Sidney Bechet is haunting the place while whooping on his clarinet. A percussionist steals the show with a dazzling solo. Meanwhile, a pianola hammers out ragtime and a folkly violin fiddles in the background. The second movement, 'In a Sunday Morning Haze', audibly expresses the proverbial *morning after*. Hunting

Out of Control

Joey Roukens

Slow and spacey $\downarrow = 52$

Flute
Oboe
Clarinet
Bassoon
Horn
Trumpet
Trombone 1
Tuba
Trumpet
*Vibrato/soft ped. (instr. opt.)
Percussion
Piano
Harmonium
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

*) Tremolo as fast as possible.

horn imitations and faraway church bells evoke a dusky morning mist against which woodwind and strings let swell a melancholic linear pattern of appoggiaturas and ritenutos into a thunderous climax.

These are not the notes of an ironic postmodernist. Admittedly, Roukens pastiches and references but his browsing across manifold style periods does not go hand-in-hand with a historic detachment. Instead, there is the catchy excitement of a child in a candy shop. Underneath the capricious multi-hued surface of his scores, direct expressiveness lies in wait without any quotation marks or cynical reservations. Roukens says that he craves the expressive power he finds in the great romantic masters, the early modern composers of the 20th century, in American composers such as Copland and Adams and also in jazz, rock, and serious pop music. He thinks this expressivity is closely linked with the laws of tonality. 'I believe that the principles of the tonal system are in our blood. The preference for certain consonant intervals, the friction caused by dissonants, the game of tension and relaxation. This is simply inherent to how the physiology of our auditory system has developed in an evolutionary sense. As far as I am concerned, exactly this is why tonal music can evoke such strong emotional responses.' Consequently, fundamentals and triads are equally essential components of his harmonic palette as complex chromatics and clusters. Anything to enhance the expressive clout of his notes.

Yet the question remains: what exactly is Roukens expressing in his communicative, sound language that is stylistically and harmonically diverse. Emotion or sentiment? *His* feeling or a feeling? Could he be a romantic in disguise who puts his own inner essence on the line in his music or is he a 21st-century mannerist (in the non-pejorative, cultural-historical sense of the word) who plays a game of stylised emotional states?

en verre kerkklokken schetsen een schemerige ochtendmist, waartegen hout en strijkers een melancholisch lijnenspel van voorhoudingen en vertragingen laten aanzwellen tot een daverende climax.

Dit zijn geen noten van een ironische postmodernist. Toegegeven, ook Roukens pasticheert en refereert, maar zijn grasduinen in uiteenlopende stijlperiodes gaat niet gepaard met een historische distantie, eerder met de aanstekelijke gretigheid van een kind in een snoepwinkel. Onder het grillige, veelkleurige oppervlak van zijn partituren broeit een directe zeggingskracht, zonder aanhalingstekens of sceptische slag om de arm. Naar eigen zeggen snakt Roukens naar de expressieve zeggingskracht die hij aantreft bij de grote romantische meesters, de vroegmoderne twintigste-eeuwers, Amerikaanse componisten als Copland en Adams, maar ook in de jazz, de rock en de betere popmuziek. Het is een expressiviteit die volgens hem nauw samenhangt met de wetten van de tonaliteit: 'Ik geloof dat de beginselen van het tonale systeem in ons bloed zitten. De voorkeur voor bepaalde consonante intervallen, de wrijving die dissonanten daarom veroorzaken, het spel van spanning en ontspanning, dat is gewoon inherent aan hoe de fysiologie van ons gehoorstelsel zich evolutionair heeft ontwikkeld. Volgens mij is tonale muziek juist daardoor in staat om zulke sterke emotionele reacties op te roepen.' En dus zijn grondtonen en drieklanken een even wezenlijk onderdeel van zijn harmonische palet zijn als complexe chromatiek en clusters. Alles voor de expressieve kracht van zijn noten.

De vraag blijft alleen wát Roukens precies uitdrukt met zijn communicatieve, stilistisch en harmonisch diverse toontaal. Emotie of affect? *Zijn* gevoel of een gevoel? Is hij een romanticus *in disguise* die in zijn muziek zijn eigen innerlijke essentie op het spel zet, of toch meer een 21^e-eeuwse maniërist (in de niet-pejoratieve, cultuurhistorische zin van het woord), die een spel speelt met gestileerde gemoedstoestanden?

that are subsequently interpreted by the listener. Emotional appraisal seems to play a crucial part. That is why it is so important that listeners feel reflected in the music and that it provides points of contact.

Another interesting insight is the so-called *peak-end rule*: the theory that people base their assessment of how they experience certain events primarily on the ending and the climax. My psychological background has influenced my musical thinking, after all, via those types of concepts. Almost inadvertently, I take the psychology of the listeners into account. It is known that complex systems often cannot be heard or taken in. What mainly drives the auditory experience is our intuition and the laws of nature governing our hearing.⁷

Horizontal Proteus

Equally characteristic of Roukens' love-hate relationship with modernist aesthetics is his rhetorical question whether modernism hasn't long since morphed into conservatism. How innovative (originally, an important pillar of the modernist paradigm) is the umpteenth Xenakis adept by now? And, isn't the umpteenth Lachenmann imitator completely at odds with the fragmentaric, contradictory, and diverse 21st century in which Gregorian and techno capture the imagination as much as romanticism and rap, minimal and metal?

Amidst the kaleidoscopic music culture outlined by Roukens, a similarly kaleidoscopic human being is in evidence. The American psychologist Robert Jay Lifton referred to it in the 1970s as the 'protean man' who is a chameleonic sum of various roles, identities, stimuli, and convictions in the ever-changing image of the primordial Greek sea-god, Proteus.

Modernistische kronkels

Het is verleidelijk om Roukens' eclectische streven naar communicatie en expressiviteit in verband te brengen met zijn studietijd aan het Rotterdams Conservatorium. Een nauwe verbondenheid met de traditie (als uitgangspunt voor een eigen idioom) en een streven naar emotionele zeggingskracht (maar met nuchtere kop gecomponeerd) gelden sinds enkele decennia als typische kenmerken van een zogenaamde 'Rotterdamse School', waaronder componisten als Klaas de Vries, Peter-Jan Wagemans en Hans Koolmees worden geschaard.

In zeker opzicht kan men Roukens beschouwen als een jonge exponent van die Rotterdamse esthetiek, zij het dat hij onomwondener en onverbloemder te werk gaat. Veelzeggend zijn de kanttekeningen die zijn leermeester De Vries indertijd bij zijn werk plaatste. Roukens: 'Klaas had vaak moeite met wat ik schreef, vooral omdat ik steeds meer tonale en traditionele elementen in mijn muziek begon toe te laten. Hij vond dat ik mij te zeer op bekend terrein begaf en raadde mij daarom aan mijn noten door een mal te halen.'

Roukens probeerde het, maar ervoer het in essentie modernistische raster dat De Vries hem aanspoorde toe te passen, in toenemende mate als een dwangbuis. Zijn houding ten opzichte van de naoorlogse avant-garde en haar nasleep is dan ook een ambivalente: enerzijds koestert hij een grote bewondering voor de Stockhausens, de Boulezens, en de Ligeti's, anderzijds kan hij niet anders dan concluderen dat hij weinig aan hun verrichtingen toe te voegen heeft. De monomane rechtlijnigheid van de avant-gardistische esthetiek ligt hem niet. De idee van één mogelijke weg die enkel voorwaarts voert, komt hem voor als een 'bizarre kronkel'. Bovendien staat hij wantrouwend tegenover de verheerlijking van

Around the same time, Jean-François Lyotard relegated the cultural (and political, and ideological, and scientific) anchor of the Grand Narratives to the philosophical waste-basket in order to juxtapose it with a diffuse cloud of interacting 'language games'.

Alessandro Baricco caused a stir in 2006 with *The Barbarians: An Essay on the Mutation of Culture*, a 200-page depiction of a mutated humanoid who has swapped the long-dominant (and essentially bourgeois) ideal of 'Bildung', self-development, and deepening insight for a flash culture. Instead of laboriously acquired knowledge, the 'barbarian' prefers sequences of immediate experience, 'in which the perception of reality crystallizes into milestones, memories, stories,' according to Baricco. Rather than diving deep, he prefers to skim the flat surface. A radically changed direction: vertical versus horizontal.

And yet, the barbarian does not differ all that much from his bourgeois ancestors and doesn't even seem that barbaric on closer examination. He, too, is feverishly searching for the 'intensity of the world'. Except, he deploys a different method. Whereas, in the traditional context, concepts such as content, purpose and meaning are presented as something that is hidden and needs to be unearthed, the barbarian visualises content as something that is dispersed across the surface while purpose manifests in the constant movement from one point to another and the course that it takes. Better still, meaning *is* that constant movement.

These notions are powerful metaphors for Roukens' music; analogue to Lyotard's introduction of interacting language games (replace 'language' with 'style') or Lifton's idea of the 'protean'. The brief ensemble piece *Catching Proteus* (2005) hits the nail on the head. The title is exemplary and so are the notes. In the space of just ten minutes, the score describes an ongoing metamorphosis in which diatonicism interlocks with chromaticism, folk music with pop rhythms, and playful burlesque

complexiteit, ratio en constructie. Als afgestudeerd cognitief psycholoog gaat Roukens liever uit van de muzikale waarneming: 'Ik zie muziek vooral als een verzameling van auditieve stimuli, die vervolgens door een luisteraar worden geïnterpreteerd. *Emotional appraisal* [het toekennen van gevoelens aan het gehoorde; JC] speelt denk ik een heel grote rol in dat proces. Daarom is het ook zo belangrijk dat de luisteraar zich in de muziek kan herkennen, dat de muziek aanknopingspunten biedt.

Een ander interessant inzicht is de zogenaamde *peak-end rule*, de theorie dat mensen hun ervaring van een gebeurtenis grotendeels baseren op het einde en de climax. Via dat soort concepten heeft mijn psychologische achtergrond mijn muzikale denkwereld wel beïnvloed. Ik houd onbewust toch rekening met de psychologie van de luisteraar. Dan blijken ingewikkelde systemen vaak onhoorbaar en blijkt de auditieve ervaring vooral gestuurd te worden door intuïtie en de wetten van het oor.'

Horizontale Proteus

Ook karakteristiek voor Roukens haat-liefdeverhouding met de modernistische esthetiek is zijn retorische vraag of het modernisme inmiddels niet allang tot conservatisme is verworpen. Hoe vernieuwend (oorspronkelijk toch een belangrijke pijler van het modernistische paradigma) is de zoveelste Xenakis-adept immers nog? En staat de zoveelste Lachenmann-epigoon niet haaks op de fragmentarische, tegenstrijdige en diverse 21^e eeuw, waarin gregoriaans en techno evenzeer tot de verbeelding spreken als romantiek en rap, minimal en metal?

Te midden van de caleidoscopische muziekcultuur die Roukens schetst, manifesteert zich een al even caleidoscopische mens. De Amerikaanse

with quasi-expressionistic nervousness. Precisely this constant style-relay race bestows upon the work the forceful horizontal *drive* that Baricco writes about. Particularly as the music is in a constant state of stylistic genesis.

Composer/director

That horizontality contains a decidedly narrative aspect. So does the programmatic music of Berlioz, Liszt, and Strauss, but Roukens – a child of his time – prefers to describe his music cinematically. Ask him to open up about his composing process and he promptly seats himself on the director's chair. He 'shoots' his raw material while improvising on the piano. What follows is a laborious construction procedure (although he would much rather call it 'editing'). He deploys terms such as *cutting*, *fading*, *flashback* and *flash forward*.

Another work that has evidently been written from a director's perspective is – again, with a suggestive title – *From funeral to funfair* (2008). In the opening bars, chiming death bells can be heard from afar as lamentations sound in the low woodwind tones. To a soundtrack of expressionist lines by the strings and swelling drum rolls, the music zooms in on the funeral cortege. Subsequently, a scorching tutti climax explodes underneath a close shot of the deceased.

Just as easily, Roukens superimposes a happy-go-lucky little waltz on the funereal music produced by brass and strings. Which is simultaneously a *flash forward*, it turns out as the composer/director cuts to another scene a little later. There, the same waltz becomes part of a merry fairground-brouhaha as a hooting, roaming, drunk carnival orchestra pushes past a belting barrel organ. Momentarily, at least, for before you

psycholoog Robert Jay Lifton bestempelde hem in de jaren zeventig al als een 'protean man', die, naar het immer veranderlijke evenbeeld van de oud-Griekse zeegod Proteus, een kameleontische optelsom van verschillende rollen, identiteiten, stimuli en overtuigingen is.

Omstreeks dezelfde tijd verwees Jean-François Lyotard het culturele (en politieke, en ideologische, en wetenschappelijke) anker van de Grote Verhalen naar de filosofische prullenbak om er een diffuse wolk van interagerende 'taalspelletjes' tegenover te plaatsen.

In 2006 maakte Alessandro Baricco nog furore met *De barbaren*, een tweehonderd pagina's tellende schets van een gemuteerde mensachtige die het lang dominante (en in wezen burgerlijke) ideaal van Bildung, verrijking en verdieping heeft verruild voor een flitscultuur. Boven moeizaam verkregen kennis geeft de 'barbaar' de voorkeur aan sequenties van onmiddellijke ervaringen, 'plekken waarin de waarneming van de werkelijkheid samenklontert tot mijlpaal, herinnering en verhaal', aldus Baricco. Liever dan een duik in het diepe scheert hij over het platte vlak. Dat is een wezenlijk andere beweging: verticaliteit wordt tot horizontaliteit.

Anderzijds verschilt de barbaar ook weer niet zo gek veel van zijn burgerlijke voorvaderen en blijkt hij bij nader inzien zo barbaars nog niet. Ook hij is immers koortsachtig op zoek naar de 'intensiteit van de wereld'; alleen hanteert hij een andere methode. Worden begrippen als 'inhoud', 'zin' en 'betekenis' in de traditionele context voorgesteld als iets dat verscholen ligt in de diepte, als iets dat opgedolven dient te worden, voor de barbaar ligt 'inhoud' juist verspreid over de oppervlakte. 'Zin' manifesteert zich voor hem in de voortdurende beweging van punt naar punt en het patroon dat zij beschrijft. Beter: 'betekenis' is die voortdurende beweging.

Die notie is een krachtige metafoor voor Roukens' muziek, net zoals Lyotards voorstelling van wisselwerkende taalspelletjes (vervang 'taal'

know it you are presented with fragments from Chopin's *Funeral March* and a Bruckner scherzo overlaying a steady rock drone.

All things considered, Roukens practices a type of stylistic Gestalt psychology through his music. He presents his audience with stylistic reminiscences while his voluptuous orchestrations infuse them with a lively colour palette. The fantasy of the listener does the rest.

The subtly paradoxical

In all its richly variegated transience, Roukens' music speaks a personal language albeit using someone else's words. On paper, it may look paradoxical: an original sound brimming with borrowed material. However, it could be said that a composer such as John Adams has been kneading his own idiom using extremely diverse ingredients throughout his life. And how about Ives, Berg, or Mahler? Their scores are swarming with stolen hymns, folk music, marching band tunes, and folk dances.

To capture Roukens' essence and snare his inner Proteus, one needs to listen between the bars. His uniqueness is distributed across a capricious surface of style features that tumble over each other. It reveals itself in the novel, slightly distorted perspective in which he places his pastiches. Here is a composer who is all about context; who manages to add a dreamy surreal lustre to his notes thanks to a keen nose for the subtly incongruous. This is not explicitly a matter of melting watches or elephants on spindly legs but rather of a pipe that turns out to be not a pipe on closer examination or of the strangely elongated bodies and unreal choice of colours of the Mannerist Renaissance painters.

The *Concerto Hypnagogique* (2011), written for soloist Ralph van Raat and the Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, benefits greatly from

door 'stijl') of Liftons idee van het 'protheïsche' dat zijn. Het korte ensemblestuk *Catching Proteus* (2005) slaat de spijker op zijn kop. Niet alleen de titel is exemplarisch, ook de noten zijn dat. In amper tien minuten beschrijft de partituur een voortdurende metamorfose, waarin diatoniek in chromatiek, volksmuziek in popritmieken en speelse burleske in quasi-expressionistische nervositeit haakt. Die onafgebroken stijlestafette verleent het werk precies die sterke horizontale *drive* waar Baricco over schrijft. Temeer omdat de muziek zich in een constante staat van stilistische wording bevindt.

Componist-regisseur

In die horizontaliteit schuilt tevens een sterk narratief aspect. Dat geldt ook voor de programmatische muziek van Berlioz, Liszt en Strauss, maar Roukens beschrijft zijn muziek – als kind van zijn tijd – bij voorkeur op een filmische manier. Vraag hem een boekje open te doen over zijn componeerproces en hij beklimt prompt de regisseursstoel. Al improviserend 'schiet' hij zijn ruwe materiaal aan de piano. Daarna volgt het moeizame procedé van de constructie, al spreekt hij zelf liever van 'montage' en gebruikt hij termen als *cutting*, *fading*, *flashback* en *flashforward*.

Een werk dat overduidelijk vanuit zo'n regisseursperspectief is geschreven, is – met weer zo'n suggestieve titel – *From funeral to funfair* (2008). In de openingsmaten komen beierende doodsklokken aanwaaien uit de verte, in laag hout klinken rouwklachten. Op een soundtrack van expressionistische strijkerslijnen en aanzwellend tromgeroffel wordt ingezoomd op de begrafenisstoet, waarna onder een *close shot* van de dode een verzengde tutti-climax losbarst.

Even gemakkelijk componeert Roukens een superimpositie van een

such alienation. Roukens explores in four movements the liminal zone between sleeping and waking. Sweeping musical reminiscences are strung together into a hallucinatory whole just as during semi-sleep, a twilight zone, the memories of the past day merge into fantastic scenes. In the 'Prelude', a saturnine Sibelius-like soundscape appears. After basking in the wondrous neon glow of an overly clean string sound, it evaporates after several minutes in a vapour of ethereal Ravel figurations for piano, harp, celesta, and wind chimes. The second movement is a pianesque feverish dream of hectic metrical changes that culminate in the third movement into a choral that undermines its own neotonal solemnity with bizarre harmonic diversions.

Between art and kitsch

And then there is the fourth movement, which ends with an epilogue that Roukens based on an improvisation session during an experiment with magic mushrooms. It must have been a pleasant trip, witness the sugary sweet musical candyfloss of the piano, vibraphone, marimba, and glockenspiel ornamentations. Quasi-impressionistic harmonies that melt on the tongue in combination with drawling violins at rarefied heights are creating a pastel pink glow.

In this instance it seems that, regardless of the hallucinogenic undertone of the passage, Roukens does not so much venture into the twilight region between waking and sleeping as into the borderland between art and kitsch. A frontier that he deliberately visits from time to time. For example, the piece *Fast Movement & Epilogue* ends with a thunderous gong-stroke that is very nearly a cliché. It is a boundary, which is never far away in his music i.e., to a certain extent already intrinsic to

flierefluiterig walsje boven een treurmuziek van koper en strijkers. Het is tegelijkertijd een *flash forward*, zo blijkt als de componist-regisseur even verderop overschakelt naar een andere scène. Hetzelfde walsje blijkt dan onderdeel van een vrolijke kermis-heisa, waar een schaterend dweilorkest een tetterend draaiorgel voorbij banjert. Voor zolang als het duurt, want voordat je het weet krijg je alweer flarden uit Chopins *Dodenmars* en een Bruckner-scherzo voorgeschoteld op een steady popdreun.

Welbeschouwd bedrijft Roukens in zijn muziek een vorm van stilistische Gestaltpsychologie. Hij schotelt zijn publiek stilistische reminiscenties voor en voorziet ze met zijn weelderige orkestraties van een levendig kleurenpalet. De fantasie van de luisteraar doet de rest.

Het subtiel ongerijmde

In al haar rijkgeschakeerde onbestendigheid spreekt Roukens' muziek niettemin een persoonlijke taal, zij het met de woorden van iemand anders. Op papier oogt het paradoxaal, zo'n eigen geluid vol geleend materiaal, maar kneedt een componist als John Adams niet al zijn hele leven een eigen idioom uit de meest uiteenlopende ingrediënten? En wat te denken van Ives, Berg of Mahler, in wier partituren het wemelt van de gestolen hymnes, volksliedjes, *marching band tunes* en *Ländlers*?

Wie Roukens' essentie wil vangen, zijn innerlijke Proteus wil strikken, moet tussen de maten door luisteren. Zijn eigenheid ligt verspreid over het grillige oppervlak van over elkaar heen buitelandse stijkenmerken en openbaart zich in het nieuwe, lichtelijk vertekende perspectief waarin hij zijn pastiches plaatst. Hij is een componist van de context, die zijn noten een droomachtige, surrealistische glans weet te geven dankzij een scherpe neus voor het subtiel ongerijmde. Dat is geen expliciete kwestie

X Epilogue: Very slow $\text{♩} = 76$

285

1 Perc. *Smp. Cmbal (low)*

2 Perc. *pp*

Cel. *delicato pp*
(low ped.)

Hrp. *AS GE FF ES BI CE DE*
pp pp

Pno. *chromatic clusters with first hand*
calmly flowing, sempre legato, decelerate
ppp delicato, cant.
get (always lots of pedal) *(left hand out now slowly)*

soln. *ppp*

Vln. I *pp*

gln. alt. *pp*

291

1 Perc. *Glockenspiel*

2 Perc. *Marimba*
(low ped.)

Cel. *pp*

Hrp. *AS GE E2 DE*
pp

Pno. *warmly*
ppp

soln. *ppp*

Vln. I *ppp*

gln. alt. *ppp*

van druppelende horloges of olifanten op spinnenpoten, eerder van een pijp die bij nader inzien geen pijp blijkt te zijn of van de vreemd uitgerekte lichamen en het onwerkelijke kleurgebruik van maniëristische renaissance-schilders.

Het *Concerto Hypnagogique* (2011), geschreven voor solist Ralph van Raat en de Radio Kamer Filharmonie, vaart wel bij een dergelijke vervreemding. In vier delen verkent Roukens het grensgebied tussen waken en slapen. Uiteenlopende muzikale reminiscenties rijgen zich aan een tot een hallucinant geheel, zoals in de schemerzone van de halfslaap herinneringen aan de voorbije dag samenvloeien tot fantastische taferelen. In de 'Prelude' doemt een zwaarmoedig Sibelius-achtig klankschap op. Uitgelicht in de wonderlijke neongloed van een te cleane strijkersklank verdampt het na ettelijke minuten in een nevel van vederlichte Ravel-figuraties voor piano, harp, celesta en windchimes. Het tweede deel is een pianistieke koortsdroom van hectische maatwisselingen, die in het derde deel uitmond in een koraal dat zijn eigen neotonale plechtigheid ondergraaft door bizarre harmonische schijnbewegingen.

Tussen kunst en kitsch

En dan is er het vierde deel, dat eindigt met een epiloog die Roukens baseerde op een improvisatiesessie tijdens een experiment met paddo's. Het moet een plezierige trip zijn geweest, getuige de mierzoete muzikale suikerspin van piano-, vibrafoon-, marimba-, en glockenspielguirlandes. Op de tong smeltende, quasi-impressionistische harmonieën en lijzige violen in een ijle hoogte zorgen voor de pastelroze gloed.

Hier lijkt Roukens zich, ondanks de hallucinante ondertoon van de passage, niet zo zeer in het schemergebied tussen waken en slapen te

his extensive stylistic awareness that comes exceedingly close as a composer puts a strong emphasis on the effect of his notes, and that is finally reached when the 'content' can no longer be distinguished from the colourful, virtuoso, and flamboyant 'form'.

To be exact, this is the prevailing opinion in the traditional context of the concert hall. Roukens states that this context is relative. 'I do not believe that any material, in itself, can ever be mundane. A very beautiful melody written by Ennio Morricone may strike many of my colleagues as kitsch. And yet, if those same notes had been written by Wagner they would suddenly be described as art.' The boundary between art and kitsch is context-dependent, Roukens wants to say. It is a matter of historic connotations. And also of the type of venue where one finds oneself. What is denounced as kitsch in the concert hall may not by definition be viewed as such in a cinema or rock temple. Indeed, that context allows the kitschy or mundane elements to throw doubt on ingrained conventions. Roukens: 'Of course, there have been lots of accusation of kitsch under modernism but by now, the question is justified whether many modern music clichés are not equally stale.'

In the string quartet *Earnest and Game* (2007), precisely that question was chosen as the theme. In the second movement, *Ecstasy*, rasping *sul ponticello clusters* (avant-gardism in all its glory) are juxtaposed with stereotypical rock harmonies. Simultaneously, Roukens provides the potpourri with an ingenious rhythmical framework, consisting of pulse and accent shifts. 'I find it fascinating to explore how I can re-use kitschy elements in new ways without the overall composition becoming banal.' Moreover, 'Kitsch is effective. It is a very effective means of expression; it appeals to the collective subconsciousness of the listener.' – Talk about *emotional appraisal*.

begeven als wel op de scheidslijn tussen kunst en kitsch. Het is een grens die hij vaker doelbewust opzoekt. Bijvoorbeeld in het stuk *Fast Movement & Epilogue*, dat hij laat eindigen met een daverende, dicht tegen het clichématige aan schurende gongslag. Het is tevens een grens die a priori nooit ver weg is in zijn muziek, die in zekere zin al besloten ligt in zijn grote stilistische bewustzijn, die dicht genaderd wordt wanneer een componist een sterke nadruk legt op de uitwerking van zijn noten, en die bereikt wordt wanneer 'inhoud' niet meer te onderscheiden is van de kleurrijke, virtueuze, flamboyante 'vorm'.

Dat wil zeggen: zo luidt de opvatting in de traditionele context van de concertzaal. Maar die context is betrekkelijk, aldus Roukens. 'Ik geloof niet dat materiaal van zichzelf banaal kan zijn. Een heel mooie melodie van Morricone is bijvoorbeeld voor veel van mijn collega's kitsch. Maar als diezelfde noten door Wagner waren geschreven, is het opeens kunst.' De scheidslijn tussen kunst en kitsch is contextafhankelijk, wil Roukens maar zeggen. Het is een kwestie van historische connotaties. Ook van het soort podium: wat kitsch is in de concertzaal, is dat niet per definitie ook in een bioscoop of poptempel. Het is precies die context die maakt dat kitscherige of banale elementen vastgeroeste conventies in twijfel kunnen trekken. Roukens: 'In het modernisme werd natuurlijk heel veel als kitsch bestempeld, maar inmiddels kun je je afvragen of veel modernemuziek clichés niet even afgezaagd zijn.'

In het strijkkwartet *Earnest and Game* (2007) is precies die vraag tot thema verheven. In het tweede deel, *Ecstasy*, worden krassende *sul ponticello*-clusters (avant-gardisme volgens het boekje) tegenover stereotiepe popharmonieën geplaatst. Tegelijkertijd voorziet Roukens de potpourri van een vernuftig ritmisch raamwerk van puls- en accentverschuivingen. 'Dat vind ik fascinerend, onderzoeken hoe ik kitscherige elementen op een nieuwe manier kan gebruiken, zonder dat het geheel

The latter statement is remarkable. Roukens is not preoccupied with sophisticated irony. His playing with kitschy elements isn't so much tongue-in-cheek but rather based on a sincere longing for expression, communication, and the direct power of eloquence; his eclectic work processes also spring from that longing. In that sense, to some extent Roukens resembles the 'metamodernist' artist, as introduced by the young culture scientists Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker in their essay *Notes on metamodernism*. In a piece for the Dutch broadsheet, *De Groene Amsterdammer* (September 2013), the duo puts central stage this artistic metamodernist. What characterizes him is a hunger for a 'new sincerity' as a weapon against postmodern nihilism and a means to imbue the deconstructed (art) world once again with meaning. Still, the metamodernist does not lapse into naïve detachment. As he calls for truthfulness, he opts for 'informed naivety'. It is as if they are writing about Roukens.

Previously published in: Joep Christenhusz, *Componisten van Babel. Veelstemmigheid in de gecomponeerde muziek van nu in Nederland en Vlaanderen*, 2016

banaal wordt.' Bovendien: 'Kitsch wérkt. Op een bepaalde manier is het een heel efficiënt expressiemiddel, omdat het appelleert aan het collectieve onderbewuste van de luisteraar.' – Over *emotional appraisal* gesproken.

Die laatste uitspraak is opvallend. Het is Roukens namelijk niet te doen om een gesofisticeerde ironie. Het spel met het kitscherige is bij hem geen lange neus. Het komt voort uit een oprecht verlangen naar expressie, communicatie en onmiddellijke zeggingskracht, zoals ook zijn eclectische werkwijze uit dat verlangen voortkomt. In die zin heeft Roukens wel wat weg van de 'metamoderne' kunstenaar, zoals die door de jonge cultuurwetenschappers Timotheus Vermeulen en Robin van den Akker wordt geïntroduceerd in hun essay *Notes on metamodernism*. Ook in een stuk in *De Groene Amsterdammer* (september 2013) voerde het tweetal deze artistieke metamodernist ten tonele. Wat hem kenmerkt is een streven naar een 'nieuwe oprechtheid', als wapen tegen een postmodern nihilisme en als middel om een kapot gedeconstrueerde (kunst)wereld weer van betekenis te voorzien. Daarbij vervalt de metamodernist niet in een onnozele onbevangenheid. In zijn roep om waarachtigheid legt hij eerder een 'geïnformeerde naïviteit' aan de dag. Alsof ze over Roukens schreven.

Eerder verschenen in: Joep Christenhusz, *Componisten van Babel. Veelstemmigheid in de gecomponeerde muziek van nu in Nederland en Vlaanderen*, 2016

En route with
Roukens

–

Between heaven
and earth

En route met
Roukens

–

Tussen hemel
en aarde

Mark van de Voort

Between heaven and earth

Composer Joey Roukens is in a creative flow. The crowning achievement of his indomitable zest for work (so far) is the completion of his *Symphony No.1* and *Bosch Requiem*.

The year 2022 could, eventually, get a very special mention in composer Joey Roukens' future biographies as a crucial period in his life when, having just turned 40, he successfully finished two major commissions. The *Bosch Requiem* and his *Symphony No. 1*. Just thinking about it might cause an avalanche of adrenaline to cascade through most people's bodies but Roukens stays remarkably calm. Even if he admits that working on two such mammoth projects has been stressful at times. 'These works had to be written. The pages containing empty staves are always challenging. And yet, as a composer, you know that at some point all of the jigsaw pieces will fall into place. Once you sense what you want to convey, it becomes a joyous process.'

Roukens' work ethic is admirable. He has certainly put his shoulders to the wheel in the past decade, gripped by creative fury, which resulted in the realisation of key works such as his orchestral fantasy, *Morphic Waves* and the double piano concerto *In Unison* as well as several in-depth and reflective string quartets, including *What Remains*. Roukens manages to touch on the essence of his musical language ever more rapidly. He has an irresistible style, powered by a multitude of flamboyant musical influences, and he also has the guts to strip it bare. It's all there: the ecstatic energy of pop and film music and the trimmed-down magic of early music, baroque, and post-minimalism. However, as his shrewdness increases, Roukens uses these ingredients to mould his own language in which rhythm and harmony merge with a passion.

Tussen hemel en aarde

Componist Joey Roukens zit in een ware, creatieve flow. Kroon op zijn ontembare werklust zijn de voltooiing van zijn Eerste symfonie en het *Requiem*.

Het jaar 2022 is straks dik omcirkeld in alle biografieën van componist Joey Roukens. Een cruciale periode waarin de net veertiger twee grote opdrachten tot een goed einde brengt. Een *Requiem* en een *Symfonie No. 1*. Bij de gedachte alleen al, gieren de zenuwen door je lijf. Roukens blijft er opvallend rustig onder, maar hij geeft toe dat twee van dergelijke mammoetprojecten stressvolle momenten hebben opgeleverd. 'Deze stukken moesten geschreven worden. De pagina's met lege notenbalken blijven confronterend. Maar als componist weet je dat er een moment komt dat alle puzzelstukjes in elkaar vallen. Wanneer je weet wat je wilt gaan zeggen met een werk is componeren een feest.'

De arbeidsethos van Joey Roukens is bewonderenswaardig. De laatste tien jaar heeft hij er flink de schouders onder gezet. Een creatieve drift waarin sleutelwerken als zijn orkestrfantasia *Morphic Waves* en dubbelpianoconcert *In Unison* tot stand kwamen, maar ook enkele diepgravende, bespiegelende strijkkwartetten, waaronder *What Remains*. Roukens raakt steeds vlotter de essentie van zijn muziektaal. Een overrompelende, door vele kleurrijke muziekinvloeden aangezwengelde stijl die Roukens tot de kern durft terug te brengen. Het is er allemaal nog: van de extatische energie van pop en filmmuziek tot de uitgekledde magie van oude muziek, barok en postminimalisme. Maar met deze ingrediënten kneedt Roukens met steeds meer gogme zijn eigen taal waarin ritme en harmonie vol overgave samenkomen.

This creative phase has now culminated in two works that will likely figure on the secret wish list of most composers. Clearly, Roukens' assiduous work ethic is paying off. The symphony has been in the pipeline for quite some time and it is never too early to start on a requiem. Roukens, ever vigilant, has seized the day.

Kaleidoscopic

Yet, however large and daunting a project may appear, it always starts small. The work will grow organically, step by step. The Rotterdam Philharmonic Orchestra commissioned Roukens to write *Symphony No. 1*, aptly entitled *Kaleidoscopic*. 'It brings into close contact all the interests that have preoccupied me in the past 10 or 12 years,' says the composer, seated at the table in his Amsterdam apartment. Roukens' sound language can by rights be called kaleidoscopic. Listeners hurtle along emotional ravines, animated spectacles, and radiant adagios. A sound cathedral that slowly takes on shape in the eyes and ears of its maker. 'I try out so many things. Often at the piano or the keyboard.' He shows two handwritten notes. Flashes of inspiration that he has developed swiftly and lucidly on music paper. 'There are plenty of false starts and openings during the composition process. At a certain moment, you begin to feel that you might have discovered the building blocks that allow for a gradual construction of the composition. I think very harmoniously; I'll search for suitable chord progressions and motives. But I also elaborate the rhythmical elements. Most importantly, there has to be an atmosphere; a sense of character.' Roukens envisages musical scenes that gently merge into a narrative. As often, he finds analogies in film making. 'I start to shoot scenes without knowing what the scenario will be. This contributes to my work's spontaneous nature.'

Deze creatieve fase wordt nu bekroond met twee werken die de meeste componisten stiekem allemaal op hun wensenlijstje hebben staan. Roukens' doortastende werkhouding werpt zijn vruchten af. Een symfonie zat al langer in de pijplijn, en aan een requiem kun je maar beter op tijd beginnen. De alerte Roukens ziet zijn kansen.

Kaleidoscopic

Hoe omvangrijk en vermetel een project ook oogt, het begin is altijd klein. Organisch groeit een werk, stap voor stap. In opdracht van het Rotterdams Philharmonisch Orkest schrijft Roukens zijn *Symfonie No. 1*, met de treffende titel *Kaleidoscopic*. 'Het is een samenballing van al mijn interesses die me de afgelopen tien à twaalf jaar hebben bezig gehouden', vertelt Roukens aan tafel in zijn Amsterdamse appartement. De klanktaal van Roukens kun je met recht caleidoscopisch noemen. Als luisteraar word je meegezogen langs emotionele dieptes, levenslustige spektakelscènes en stralende adagio's. Een kathedraal van klank die langzaam zichtbaar wordt in de ogen en oren van de maker. 'Je probeert heel veel uit. Vaak achter de piano of keyboard.' Roukens laat een tweetal handgeschreven notities zien. Invallen die hij snel maar goed leesbaar op muziekpapier heeft uitgewerkt. 'Valse starten en beginnetjes zijn er genoeg tijdens zo'n compositieproces. Op een gegeven moment voel je dat dit wel eens de bouwstenen zijn waarmee je stapsgewijs je compositie gaat opbouwen. Ik denk heel harmonisch en zoek naar geschikte akkoordenprogressies en motieven. Maar ik werk ook ritmische elementen uit. Het belangrijkste is dat het werk een sfeer, een karakter krijgt.' Roukens ziet muzikale scènes voor zich die langzaam een verhaal vormen. Zoals vaker trekt hij de analogie met de wereld van films maken. 'Ik begin met het schieten van

Roukens happily seeks the confrontation with the major symphonic tradition. 'That sound realm is closest to my heart. The vibrant colours, the range of expressions, the grand gestures à la Gustav Mahler. Since childhood, I have been dreaming of composing my own symphony. When I was little, my mother gave me a small book as a present: "De grote symfonieën" (The Great Symphonies). I have explored the entire history of symphony. Now, at 40, it is finally my turn. Well, Brahms and Bruckner were late starters, too', Roukens says with a broad smile.

He started to play around with large-scale orchestral works in his teenage years. 'My first attempt was aged 16. However, I had little knowledge of orchestration. Winning the Prinses Christina Composition Competition 1998 gave me the opportunity to do workshops with composer Hans Koolmees. It was an initiation into the art of orchestration.' Several orchestral works followed, including *Titaantjes, Symphonic Sketch* (1998-1999), and *Symphony* (2000). 'Ultimately, the latter did not become my official First Symphony. I was still writing in a very eclectic style. On the other hand, that "Symphony" got me admitted to the Rotterdam Conservatorium.'

To all intents and purposes, Roukens regards his later work, *Morphic Waves* (2016), as his most serious step toward an expansive piece with a symphonic structure. He was commissioned by the Netherlands Philharmonic Orchestra to write a single-movement orchestral work. In the accompanying notes for *Morphic Waves*, Roukens compares the piece to one of his favourite works, Jean Sibelius' *Symphony No. 7*. In essence, *Morphic Waves* is a sultry sound journey that starts with a thrilling accumulation of strongly swelling orchestral eruptions, followed by a swift transition into a dynamic, hilly trail. A powerful and panoramic work in which Roukens opts for a coherent, transparent trajectory.

During this period, Roukens also composed one of his most successful

scènes zonder dat ik het scenario weet. Dat zorgt vaak ook voor het spontane karakter van mijn werk.'

De confrontatie met de grote symfonische traditie gaat Roukens welgemeed aan. 'Die klankwereld is me het meest dierbaar. De rijke kleuren, de reikwijdte van expressie, het grote gebaar à la Gustav Mahler. Sinds mijn jeugd droom ik er al van om mijn eigen symfonie te componeren. Mijn moeder gaf me als kind nog een boekwerkje cadeau: "De grote symfonieën". De hele symfonische geschiedenis heb ik uitgeplozen. Nu op mijn veertigste ben ik dan eindelijk zelf aan de beurt. Ach, Brahms en Bruckner waren ook late starters', glimlacht Roukens breed.

In zijn jonge jaren stoeide Roukens al met groots opgezette orkestwerken. 'Op mijn zestiende deed ik een eerste poging. Maar ik had nog weinig kaas gegeten van orkestratie. Toen ik het Prinses Christina Concours voor compositie won in 1998, mocht ik workshops volgen bij componist Hans Koolmees. Via hem werd ik wegwijs gemaakt in de wereld van orkestratie.' Er volgen orkestwerken als *Titaantjes, Symphonic Sketch* (1998-1999) en *Symfonie* (2000). 'Uiteindelijk is dit laatste werk niet mijn officiële eerste symfonie geworden. Ik schreef nog in een hele eclectische stijl. Op basis van de "Symfonie" werd ik weer wel toegelaten op het Rotterdams Conservatorium.'

In principe beschouwt Roukens zijn latere *Morphic Waves* (2016) als zijn meest serieuze stap richting een uitgestrekt, symfonisch opgezet werk. Het eendelige orkestwerk is een opdracht van het Nederlands Philharmonisch Orkest. In zijn toelichting bij *Morphic Waves* trekt Roukens de vergelijking met een van zijn lievelingswerken, de *Zevende symfonie* van Jean Sibelius. Zijn *Morphic Waves* is een broeierige klankreis die begint als een zinderende stapeling van ferm aanzwellende orkesterupties, om vervolgens over te gaan in een dynamisch, geaccidenteerd parcours. Een krachtig, panoramisch werk waarin Roukens voor een samenhangend, helder traject kiest.

orchestral works, the double piano concerto *In Unison* (2018), written for the Dutch piano brothers, Lucas and Arthur Jussen and NTR ZaterdagMatinee. The three-movement work is a swirling rollercoaster ride across Roukens' sound universe. The renowned record label Deutsche Grammophon issued a registration of the work in 2022. However, Roukens says he has still not been completely won over by the concerto format. 'Even if I may be one of the most rewarding forms to write for. The soloists ensure there is spectacle and abundant applause. As a composer, you need to tap into a kind of virtuosity in yourself and others. Concertos are often strongly conceived from the melodic perspective. Romantic aesthetics that are not really up my street. I am far more inclined to think in terms of an orchestral collective, whereby I put the spotlight on alternating instrument groups. But who knows! There may still be a violin concerto in the offing', says Roukens optimistically



Lucas and Arthur Jussens playing the double piano concerto 'In Unison'.

In deze periode schrijft Roukens één van zijn succesvolste orkestwerken: het dubbelpianoconcert *In Unison* (2018) voor de pianobroers Lucas en Arthur Jussen en de NTR ZaterdagMatinee. Het driedelige werk is een wervelende achtbaanrit dwars door Roukens' klankuniversum. Op het gerenommeerde platenlabel Deutsche Grammophon verscheen nog een registratie van het werk in 2022. Toch is Roukens nog niet helemaal gewonnen voor de concerto-vorm. 'Het is misschien wel een van de dankbaarste vormen om voor te schrijven. De solisten zorgen voor spektakel en groot applaus. Als componist moet je een soort virtuositeit in jezelf en bij anderen aanboren. Vaak zijn concerto's ook sterk melodisch gedacht. Een romantische esthetiek die niet helemaal bij mij past. Ik denk toch veel meer in een orchestraal collectief waarbij ik om beurten instrumentengroepen uitlicht. Maar wie weet ligt er nog wel een vioolconcert in het verschiet', blikt Roukens hoopvol vooruit.

Routekaart

Met zijn *Symfonie No. 1* heeft Roukens vrij spel. De immersieve kracht van een symfonisch werk past hem als een handschoen. Alsof je je even mag onderdompelen in een andere wereld. Roukens zegt de last van eeuwen aan historisch symfonisch geweld niet op zijn schouders te voelen. Hij kijkt naar de twintigste-eeuwse Amerikaanse componisten die los van de grote westerse traditie onbekommerd symfonieën zijn blijven schrijven, onder wie Roy Harris, William Schuman en Aaron Copland. 'Ook Nederlanders als Léon Orthel, Henk Badings, Otto Ketting en Hendrik Andriessen grepen terug naar de symfonie. Voor mij is deze vorm nog lang niet passé.' De veertig minuten durende, vierdelige *Symfonie No. 1* is een routekaart langs Roukens' muzikale hang-ups, voorliefdes en passies. Het eerste deel

Roadmap

For his *Symphony No. 1*, Roukens has been given a free hand. The immersive power of a symphonic work fits him like a glove; as if he is offered the chance to plunge into another world. Roukens explains he does not regard centuries of historic symphonic ‘ferocity’ as a burden. He looks to the 20th-century American composers who detached from the great western tradition and still continued to write symphonies in a carefree way, including Roy Harris, William Schuman, and Aaron Copland. ‘Dutch composers such as Léon Orthel, Henk Badings, Otto Ketting, and Hendrik Andriessen returned to the symphony. The form is anything but obsolete as far as I am concerned.’

The 40-minute, four-movement *Symphony No. 1* is like a roadmap for Roukens’ musical hang-ups, predilections, and passions. The first movement (*Always with forward motion*) is Roukens’ ode to the hypnotic pulse of post-minimalism. Echoes of the songs of celebrated Renaissance composers, such as John Dowland and Henry Purcell, resonate in the second movement (*Ayre*). ‘Many early music pieces are not just perfectly constructed objects but also simply gorgeous. Abstract works of art that can touch you emotionally. You hear a song-like melody in the first movement of the symphony but, emulating György Ligeti, I let this melody almost derail. As if the music gets high on itself.’ In the third movement (*Scherzo: Night Flight*), Roukens lets rip in an old-fashioned way with a deluge of fast notes, additive rhythms, and irregular time signatures. As if watching an illuminated city pass before our eyes, in one grotesque movement, during a night flight. Remarkably, the later work of minimalist Philip Glass is a great source of inspiration. ‘Using very simple building blocks, he constructs an original but instantly recognizable language that

(*Always with forward motion*) is Roukens’ ode aan de hypnotische puls van het postminimalisme. De liedkunst van renaissancetoppers als John Dowland en Henry Purcell werpt zijn klankschaduwen in het tweede deel (*Ayre*). ‘Veel oude muziekstukken zijn niet alleen perfect geconstrueerde objecten maar ook nog eens gewoon wondermooi. Pure abstractie die je emotioneel kan raken. In dit deel hoor je een liedachtige melodie maar à la György Ligeti laat ik die melodie bijna ontsporen. Alsof de muziek high wordt van zichzelf.’ In het derde deel (*Scherzo: Night Flight*) kan Roukens ouderwets uitpakken met een stortvloed aan snelle nootjes, additieve ritmes en onregelmatige maatsoorten. In één groteske beweging zie je de verlichte stad tijdens een nachtvlucht aan je voorbijtrekken. Opvallende inspiratiebron is het latere werk van minimalist Philip Glass. ‘Met hele eenvoudige bouwsteentjes construeert hij een eigen, direct herkenbare taal die ook nog eens van deze tijd is’, erkent Roukens. In het slotdeel (*Landscape*) leeft Roukens zijn fascinatie voor langzame delen uit. ‘De adagio’s van Sibelius en Mahler brengen een heel eigen sfeer met zich mee. Het tempo vertraagt, de harmonieën verglijden. Ik zie beelden voor me. Je beklimt een berg en bereikt de top. Een weids uitzicht strekt zich voor je uit.’

Alhoewel de etiketjes ‘eclectisch’ en ‘postmodern’ geregeld op zijn muziek geplakt worden, bemerkt Roukens de laatste tien jaar een tendens om de teugels compositorisch strakker aan te trekken. ‘Steeds vaker probeer ik me te concentreren op de eenvoudigste bouwstenen. Daar wil ik vervolgens een interessant, organisch verlopend compositorisch betoog mee vertellen. In het verleden pakte mijn muziek wel eens iets te heterogeen uit, met opvallende stijlbreuken. Dat zit ook in me. Veel zaken -van film tot kunst- trekken aan me. Nu streef ik meer naar eenvoud met een gericht vizier. Ik vertrouw daarbij op mijn intuïtie.’

Het denken in strakkere, doelgerichte vormen is een reflectie op deze

is very much of our time', Roukens acknowledges. In the final movement (*Landscape*), Roukens indulges his fascination for slow movements. 'The adagios of Sibelius and Mahler bring about a very particular atmosphere. The tempo decelerates as the harmonies slide. I see images. You climb a mountain and arrive at the top. A panoramic view unfolds.'

Although the labels 'eclectic' and 'postmodern' are repeatedly attached to his music, Roukens has noticed in himself a tendency to tighten the reins when it comes to composing. 'Increasingly, I try to focus on the simplest building blocks, which I then want to use to set up an interesting and organically evolving compositional discourse. My music would sometimes become slightly too heterogeneous, with radical style shifts. That is very typical of me. Many things – from film to art – vie for my attention. Presently, I am striving for more simplicity and a stronger focus. And I trust my intuition.'

Thinking in tighter, purposeful forms is a reflection on these digital times, thinks Roukens. Musical genres such as pop and film music are deeply engrained in us. 'Newer traditions, which you cannot ignore as a composer. Particularly pop music is ever more dominant in our culture; it can almost be regarded as a new classical genre. Whereas composers of contemporary composed music are still operating in a niche. Something I am increasingly aware of. As a composer, you are not a druid who keeps himself to himself, lonely amid the masses. Instead, you are part of society, rooted in your own culture. I consistently listen to my inner voice. I want my own era to nourish me. To make music that more people can understand.' One of Roukens' daily rituals is a long walk around Amsterdam. 'I love this city. Amsterdam has so much diversity, so much vivacity. That ever-changing frenzy and the big-city dynamics have certainly left their mark on my symphony.'

digitale tijd, ondervindt Roukens. Muziekgenres als pop-, en filmmuziek zitten diep in ons verankerd. 'Nieuwe tradities waar je je als componist toe moet verhouden. Zeker de popmuziek is steeds dominanter in onze cultuur. Je kunt het bijna zien als de nieuwe klassiek. De componist van eigentijdse gecomponeerde muziek bevindt zich toch in een niche. Daar ben ik me steeds meer van bewust. Als componist ben je geen druïde die eenzaam tussen de mensenmassa zwerft, maar maak je onderdeel uit van de maatschappij en je cultuur. Ik volg consequent mijn innerlijke stem. Ik wil gevoed worden door mijn eigen tijd en muziek maken die door meer mensen wordt begrepen.' Eén van Roukens' dagelijkse rituelen is een flinke wandeling door de stad Amsterdam. 'Ik hou van de stad. Amsterdam kent zoveel diversiteit, zoveel levendigheid. Die veranderlijke hectiek en dynamiek van de grote stad hoor je zeker terug in mijn symfonie.'

Verinnerlijking

Met grote souplesse boort Roukens naar emotionele lagen in zijn muziek. 'Ik wil alle gemoedstoestanden uitdrukken. Beethoven was daar briljant in: van onstuimig tot teder. Ik zoek naar variatie in expressie. Niet alleen van stuk tot stuk, maar ook binnen één stuk.' Roukens is niet alleen de componist van bruisende, montere muziekescapades. Zo klinken er veel meer donkere ondertonen door in zijn latere orkestwerken *Morphic Waves* en *Boundless* (2016-2017), bemerkt de componist. Het laatste werk is een opdracht voor het Concertgebouworkest, als een hommage aan Leonard Bernstein. 'Die donkere gevoelslagen zijn sterker geworden in mijn werk. Zelfs bij een optimistisch werk als het concert voor twee piano's, *In Unison*, proef je een ongrijpbare melancholie in het tweede deel. De liefde voor horrorfilms, gothic verhalen en Grand-Guignol-sferen hebben me zeker gevormd.'

Introspection

With great flexibility, Roukens tries to reach deep emotional layers in his music. 'I want to express every possible emotional and mental state. Beethoven was brilliant in this respect; from tempestuous to gentle. I seek variation in my expressions. Not just from piece to piece but also across one single piece.' Roukens is not just a composer of effervescent, merry musical escapades. Far darker undertones can be heard in his later orchestral works, *Morphic Waves* and *Boundless* (2016-2017) realises the composer. The latter work was commissioned by the Concertgebouw Orchestra, in homage to Leonard Bernstein. 'Those dark emotional layers have come to the fore in my work. Even an optimistic work like the double piano concerto, *In Unison*, gives off a taste of elusive melancholy in the second movement. The love for horror movies, gothic stories, and a Grand Guignol-like atmosphere has had its effect on me for sure.'

It was possible to surmise a greater desire for introspection and spirituality in Roukens in recent years. Noticeably, in his restrained string quartets; especially the *String Quartet No. IV (What Remains)*, written in 2019-2020. The two-movement work was commissioned by the Dudok Quartet. The second movement, *Motectum*, is one of the most sensitive pieces of music that Roukens has ever created.

This search for an inner voice peaked, for the time being at least, during the completion of his *Requiem*. In other words, he composed a secular symphony and a reflective funeral mass within a relatively brief time span. This is characteristic of Roukens. 'Both works have their very own identity whereas I do not see them as yin and yang. Just like a film director, a composer should dare to work across various genres.' Above all, Roukens wanted to write a requiem that would also be



Dudok Quartet speelt het Vierde strijkkwartet (What Remains).

De laatste jaren bespeur je een grotere drang naar verinnerlijking en spiritualiteit bij Roukens. Het is goed te horen in zijn stemmige strijkkwartetten, en dan met name het *Vierde strijkkwartet (What Remains)* uit 2019-2020. Het tweedelige werk is geschreven in opdracht van het Dudok Quartet. Het tweede deel *Motectum* behoort tot de sensitiefste muziek die Roukens heeft geschreven.

Die zoektocht naar een innerlijke stem bereikt zijn voorlopige hoogtepunt in de voltooiing van zijn *Requiem*. Het componeren van een wereldse symfonie en een bespiegelende dodenmis in een relatief kort tijdbestek. Het is Roukens ten voeten uit. 'Beide werken hebben een heel eigen identiteit, maar ik zie ze niet als yin en yang. Een componist moet net als een filmregisseur in verschillende genres durven werken.'

meaningful for listeners who are not religious. Neither is he, although he considers himself to be spiritual. 'I was raised a Christian. My parents are religious whereas I stopped adhering to the faith at a certain moment. I am more of an atheist. Religion is slightly arbitrary, I believe. No single belief has a monopoly on truth in my opinion.' The need for spirituality has not gone away. 'You can find inspiration in the visual arts, music and even in the mystical beauty of science. No human being will ever uncover all of the truth. In science, even the smallest of the smallest is larger than we can understand.'

Roukens is attracted to the rich expressiveness of many religious works. What inspires him are Bach's baroque, Stravinsky's *Symphony of Psalm* and of course, a lot of the early polyphonic music. 'Composers of spiritual works often unearth and express very deep feelings.' The deep-rooted love for early music is also heard in his work *Angeli* (2018), for eight cellists and five female voices. A composition he wrote for Cello Octet Amsterdam and vocal ensemble Wishful Singing. Roukens also used lyrics from the tried and tested Requiem Mass in his piece *Angeli*. It is serene and hopeful, according to the composer. In his orchestral work, *Distorted Fantasia* (2021) for the Amsterdam Concertgebouw Orchestra, Roukens pays a loving tribute to the venerable master J.P. Sweelinck.

Serenity

In his own *Requiem*, Roukens adheres to the Latin requiem text. 'The sung Latin text has an enormously deep expression. I was looking for my own sound in any case. Naturally, there are dramatics in Verdi's 'Requiem' and there is the grotesque in the one composed by Ligeti. Personally, I am opting for a dignified, calm *Requiem*. Think of composers like Fauré, of

Roukens wilde vooral een requiem schrijven dat ook betekenisvol is voor luisteraars die niet gelovig zijn. Zelf is Roukens niet religieus maar vindt hij zichzelf wel spiritueel. 'Ik ben christelijk opgevoed. Mijn ouders zijn gelovig, maar ik ben op een gegeven moment van het geloof afgestapt. Ik noem me zelf meer atheïstisch. Het religieuze geloof heeft voor mij ook iets arbitrairs. Geen enkel geloof heeft recht op de waarheid naar mijn gevoel.' De spirituele behoefte bleef. 'Je haalt inspiratie uit de beeldende kunst, de muziek en zelfs de mystieke schoonheid van de wetenschap. De mens zal nooit helemaal de waarheid achterhalen. In de wetenschap is zelfs het kleinste van het kleinste groter dan wij ooit kunnen begrijpen.'

Roukens voelt zich aangetrokken tot de rijke uitdrukingskracht van veel religieuze muziek. Hij haalt inspiratie uit de barok van Bach, Stravinsky's *Psalmensymfonie* en natuurlijk veel oude, polyfone muziek. 'In geestelijke werken merk je dat componisten een hele diepe, spirituele expressie blootleggen.' In zijn *Angeli* (2018) voor acht cellisten en vijf zangeressen hoor je die diepgewortelde liefde voor veel oude muziek al terug. De compositie schreef hij voor Cello Octet Amsterdam en vocaal ensemble Wishful Singing. Ook in *Angeli* gebruikt Roukens al teksten uit de aloude Requiemmis. Een serene en hoopvol werk, aldus de componist. In zijn orkestwerk *Distorted Fantasia* (2021) voor het Concertgebouworkest brengt Roukens een liefdevol eerbetoon aan de oude meester Sweelinck.

Sereniteit

Voor zijn *Requiem* houdt Roukens vast aan de Latijnse requiemtekst. 'Er gaat een enorm diepe expressie van de gezongen Latijnse tekst uit. Ik was sowieso op zoek naar een eigen klank. Natuurlijk heb je de dramatiek van Verdi's "Requiem" en het groteske van Ligeti. Maar ik kies meer voor een



Première of *Distorted Fantasia*, Amsterdam Concertgebouw Orchestra.

Luigi Cherubini's and Ildebrando Pizzetti's lesser-known masses of the dead. I am not aiming for a requiem steeped in misery but for one that radiates serenity and offers solace.'

The 60-minute work has been subdivided into two major movements, separated by a longer silence. As well as parts of the Latin Requiem text, Roukens also uses three English-language poems, including ones written by Robert Louis Stevenson and Mark Twain, in the second movement. 'Someone who does not believe in or does not relate to the rhetoric of the Latin may find meaning in the poetic words of eminent writers. Above all,

waardig, kalm *Requiem*. Denk aan componisten als Fauré maar ook onbekendere dodenmissen van Luigi Cherubini en Ildebrando Pizzetti. Geen requiem dat wegstroopt in ellende maar een zekere sereniteit uitstraalt en troost biedt.'

Het zestig minuten durende werk is onderverdeeld in twee grote parten, van elkaar gescheiden door een langere stilte. Naast delen uit de Latijnse Requiem-tekst, gebruikt Roukens in het tweede deel ook een drietal Engelstalige gedichten, onder meer van Robert Louis Stevenson en Mark Twain. 'Iemand die niet gelooft of niets heeft met de retoriek van het Latijn, kan wel betekenis vinden in de poëtische woorden van bekende schrijvers. Het moet vooral geen loodzwaar requiem worden.' Zo klinken de slotwoorden van Mark Twain in het postludium als hart onder de riem na een lange, spirituele reis: 'Green sod above, Lie light, lie light. Good night, dear heart, Good night, good night.'

In zijn Requiem knipoogt Roukens subtiel naar de oude meerstemmige technieken en de fijnmazige klanktaal van de renaissance en barok. 'Ik gebruik technieken uit de oude muziek, maar ik schep er wel mijn eigen harmonieën mee. Het is echt muziek van deze tijd. Ik ben wel afgestapt van de al te romantische gestiek van mijn vroegste werken. Wrijvende akkoorden en oplossende dissonanten trekken me aan. Een techniek waar Roukens op terugrijpt is de voorhouding. 'Kort samengevat: een dissonant op de zware tel van de maat die via een stap omhoog of omlaag oplost in een akkoordtoon op de lichte tel. Een tijdloze techniek waar bijvoorbeeld popmuzici gretig gebruik van maken. Sus- of suspended akkoorden kun je in alle genres gebruiken.'

Waar de meeste muziek van Roukens' gegrond is in ritmiek en harmonie, krijgt zijn melodische gave ook een plek in het *Requiem*. 'Voor het schrijven van melodieën heerst een zekere angst binnen de eigentijdse muziek. Het gevaar dat het clichématig uitpakt ligt al snel op de loer. Ik

it should not become an overly solemn requiem.’ There are, for example, Mark Twain’s final words in the postlude, meant to provide support after a long spiritual journey: ‘Green sod above, Lie light, lie light. Good night, dear heart, Good night, good night.’

In his *Requiem*, Roukens subtly references the early polyphonic techniques and the intricate sound language of the Renaissance and baroque. ‘I use early music techniques in order to create my own harmonies so it really becomes music of our time. I have moved away from the overly romantic gestures of my earliest works. Rubbing chords and resolving dissonants attract me.’ A technique that Roukens likes to use is the *appoggiatura*. ‘To sum: a dissonant note on the strong beat of the bar that resolves on the weak beat of the bar, via an upward or downward step, into a regular note of the chord. A timeless technique, which is beloved by pop musicians, for example. Sus (suspended) chords can be used in all genres.’

Whereas of Roukens’ music is driven by rhythm and harmony, in the *Requiem* he has also deployed his melodic talent. ‘Writing melodies is viewed with some trepidation in contemporary music. There is a risk of corny clichés. I, too, struggle to find the right melodic moment. I often use melodies that have not yet fully matured; proto-melodies so to speak.’ In his *Requiem*, Roukens dares to be more audacious. ‘For instance, there is a melody in the violin solo at the very start. “Con dolore”, “With sorrow” it says above the notes. A lyrical line that sounds like the early stages of a melody is a theme that recurs throughout the “Requiem”. Like a sort of leitmotiv.’

Composing a funeral mass? When you’re only 40? Roukens has started early. He admits that death fascinates him. ‘It can strike anyone at any time. Nobody escapes it. Some fear the eternal nothingness; others the suffering you have to go through to get there. Young people frantically go

worstel ook met het vinden van het juiste, melodische moment. Vaak gebruik ik nog niet helemaal volgroeide melodieën, zeg maar proto-melodieën.’ In zijn *Requiem* durft Roukens meer aan. ‘Zo klinkt er in het allereerste begin van het “Requiem” een melodie in de violsolo. “Con dolore”, “Met smart” staat er boven. Een lyrisch lijntje dat klinkt als het voorstadium van een melodie. Een thema dat als een soort leidmotief in het hele “Requiem” terugkomt.’

Het componeren van een mis voor de doden en dat op je veertigste? Roukens is er vroeg bij. Hij geeft toe dat hij gefascineerd is door de dood. ‘De dood kan iedereen zomaar treffen. Niemand ontkomt eraan. Sommigen vrezen het eeuwige niets, de anderen de lijdensweg er naar toe. Jongeren storten zich halsoverkop op allerlei bucketlists en bewoordingen als ‘alles uit je leven halen’. Je moet er ook mee dealen dat iedereen ooit vergeten zal worden. Er komt zelfs een dag dat een componist als Beethoven vergeten is.’ Roukens pluist af en toe krantenberichten en websites af naar mensen die zijn overleden. ‘Iedereen moet leren omgaan met de dood, dat is onontkoombaar. Eigenlijk is het ontzettend mooi dat mensen via het geloof toch een manier vinden om de dood tegemoet te treden. Mijn zoektocht naar de betekenis van de dood zie ik vooral als uiting van grote dankbaarheid voor het leven.’

through all sorts of bucket lists and use expressions such as, 'live life to the max'. You also have to reckon with the fact that everyone will be forgotten eventually. The day will come that even a composer like Beethoven is no longer remembered.' Roukens occasionally sifts through newspapers and websites, looking for people who have died. 'Everyone needs to learn how to deal with death; it is inevitable. And actually, it is really beautiful that, via religion, people still find ways to face death. I view my search for the meaning of death mainly as a way to express a deep gratitude for life.'

About the composer

Joey Roukens was born in Schiedam (The Netherlands) on 28 March 1982. He studied composition, mainly with Klaas de Vries, at the Rotterdam Conservatory of Music (now, Codarts) and, simultaneously, psychology at the University of Leyden. In addition, he took private piano lessons with Ton Hartsuiker.

Since graduating in 2006, Roukens has developed into one of the most remarkable Dutch composers of his generation. His works have been played by renowned ensembles and musicians at home and abroad. These include the Royal Concertgebouw Orchestra, the New York Philharmonic, ASKO|Schönberg, the Netherlands Philharmonic Orchestra, the Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, the North Netherlands Orchestra, Britten Sinfonia, Tokyo Sinfonietta, Lavinia Meijer, Lucas and Arthur Jussen, Ralph van Raat and Colin Currie. A direct expressiveness, capricious variability, layered textures, and (often) vibrant timbres are characteristic of his idiom, as well as wide-ranging stylistic variety. Roukens sees the latter as typical of our times. More than ever before, a great diversity of styles and genres is embedded in our musical culture and thereby, in a contemporary composer's musical DNA. Notwithstanding the heterogeneity of his sources and influences, Roukens aims for a coherent musical language that can morph from one manifestation into the next in an organic manner. The composer is not averse to blatant tonal harmonies, rhythms based on a regular pulse, pop and jazz references, or 'stealing' from past musical legacies. At times, he explores domains that border on the mundane. Roukens has been actively engaged in pop music for a long time, which is reflected in his music.

Over de componist

Joey Roukens werd geboren op 28 maart 1982 te Schiedam. Hij studeerde tegelijkertijd compositie, hoofdzakelijk bij Klaas de Vries, aan het Rotterdams Conservatorium (thans Codarts) en psychologie aan de Universiteit Leiden. Daarnaast volgde hij privélessen piano bij Ton Hartsuiker.

Na zijn afstuderen in 2006 heeft Roukens zich ontwikkeld tot een opvallende Nederlandse componist van zijn generatie. Zijn werken zijn uitgevoerd door gerenommeerde ensembles en musici in binnen- en buitenland, onder andere het Koninklijk Concertgebouworkest, de New York Philharmonic, ASKO|Schönberg, het Nederlands Philharmonisch Orkest, het Radio Filharmonisch Orkest, het Noord Nederlands Orkest, Britten Sinfonia, Tokyo Sinfonietta, Lavinia Meijer, Lucas en Arthur Jussen, Ralph van Raat en Colin Currie. Zijn idioom wordt gekenmerkt door een directheid van expressie, een grillige veranderlijkheid, gelaagde texturen, vaak bonte kleuren en een grote stilistische pluriformiteit: dit laatste ziet Roukens als een natuurlijk gevolg van de huidige tijd waarin meer dan ooit tevoren de meest diverse stijlen en genres deel uitmaken van onze muzikale cultuur en daarmee van het muzikale DNA van de hedendaagse componist. Ondanks de heterogeniteit van zijn bronnen en invloeden streeft Roukens in ieder stuk altijd naar een coherente muzikale taal die op organische wijze van de ene verschijningsvorm in de andere kan transformeren. Daarbij is de componist niet wars van het gebruik van openlijk tonale harmonieën, ritmes gebaseerd op een regelmatige puls, referenties aan pop- en jazzmuziek, het 'stelen' uit de muzikale erfenis van het verleden en het op zijn tijd opzoeken van de grens met het banale.

Among his recent works are the *Requiem* (2022) for mixed choir, string orchestra, and percussion which was commissioned by November Music, the *Symphony No. 1 'Kaleidoscopic'* (2021) that he wrote for the Rotterdam Philharmonic Orchestra, the orchestral work *Distorted Fantasia (after J.P. Sweelinck)* (2021), which was written for the Royal Concertgebouw Orchestra as an ode to Sweelinck, in the context of the 400th anniversary of his death, String Quartet No. 4, *What Remains* (2019), written for the Dudok Quartet Amsterdam, and the Concerto for Two Pianos and Orchestra, *In Unison* (2017), that he composed for the Jussen brothers, who recorded the work for Deutsche Grammophon.

Roukens is lange tijd ook in de popmuziek actief geweest, wat doorklinkt in zijn muziek.

Tot zijn recente werken behoren het voor November Music geschreven *Requiem* (2022), voor gemengd koor, strijkorkest en slagwerk, de voor het Rotterdams Philharmonisch Orkest geschreven *Symphony No. 1 'Kaleidoscopic'* (2021), het orkestwerk *Distorted Fantasia (after J.P. Sweelinck)* (2021), geschreven voor het Koninklijk Concertgebouworkest als ode aan Sweelinck in het kader van diens 400^e sterfdag, het vierde strijkkwartet *What Remains* (2019), geschreven voor het Dudok Quartet Amsterdam en het concert voor 2 piano's en orkest *In Unison* (2017), geschreven voor de gebroeders Jussen die het werk voor Deutsche Grammophon hebben opgenomen.



Geselecteerde werken / Selected works

ORCHESTRAL

- **Symphony No. 1 'Kaleidoscopic' (2021)**, for orchestra
- **Night Flight (2021)**, for orchestra (= Scherzo from Symphony no.1)
- **Distorted Fantasia (after J.P. Sweelinck) (2021)**, for orchestra
- **In Unison (2017)**, concerto for two pianos and orchestra
- **Morphic Waves (2016)**, for orchestra
- **Chase (2013)**, for orchestra
- **Concerto Hypnagogique (2011)**, for piano and orchestra
- **Out of Control (2010)**, for orchestra
- **Saxophone Concerto (2009)**, for alto saxophone and orchestra
- **From Funeral to Funfair (and back...) (2007)**, for orchestra
- **365 (2006)**, for orchestra
- **Running from Silence (2005)**, for orchestra

ENSEMBLE

- **Boundless (Homage to L.B.) (2016)**, for string orchestra, harp, keyboards and percussion
- **Visions at Sea, version for string orchestra (2016)**
- **Roads to Everywhere (2015)**, concerto for solo violin and ensemble
- **Percussion Concerto (2011)**, for solo percussion and large ensemble
- **Scenes from an old memory box (2010)**, for ensemble
- **Fast Movement and Epilogue (2009)**, for ensemble
- **From an illustrious hand (2007)**, for ensemble
- **Catching Proteus (2005)**, for ensemble

CHAMBER

- **Riffs (2021)**, for violin and piano
- **Unleashed (2020)**, for 5 string players and percussion
- **Three Rameau Pieces (2019)**, for string quartet
- **What Remains (2019)**, String Quartet no. 4
- **Sarasvati (2018)**, for violin and piano
- **Lost in a Surreal Trip (2014)**, for violin, cello, percussion and piano
- **In Transit (2014)**, for string quartet and percussion
- **Visions at Sea (2011)**, String Quartet no. 3
- **Piano Trio ‘Shadows and Bells’ (2009)**
- **Forms in Dark and White, Moving (2008)**, for violin (also electric violin), percussion and piano
- **Earnest and Game (2007)**, String Quartet no. 2
- **Floating Shapes with Changing Light (2005)**, for flute, violin, percussion, celesta and piano
- **Quodlibet (2004)**, for saxophone quartet
- **String Quartet No. 1 (2003)**

SOLO INSTRUMENTAL

- **Summer Preludes (2020)**, for piano solo
- **Roaming Empty Streets (2020)**, for piano solo
- **Autumn Prayer (2016)**, for piano solo
- **We once lived here (2016)**, for piano solo
- **Beat Mutations (2012)**, for timpani solo
- **Lounge Pieces (2010)**, for piano solo
- **Five Preludes (2009)**, for piano solo
- **Snow Piece (2009)**, for piano solo
- **Of Unremembered Skies and Snows (2007)**, for piano solo
- **From the Box in the Attic (2004-05)**, 5 pieces for piano four hands

- **Preludes (2000)**, for piano solo
- **Un Cuadro de Yucatan (a violin caprice) (1999)**, for violin solo

VOCAL MUSIC

- **Requiem (2022)**, for SATB chorus, percussion and string orchestra
- **Angeli (2018)**, for 5 female voices and 8 celli (also version for 5 female voices and organ)
- **Herbstlieder (2016)**, 3 Lieder for alto or mezzo-soprano and piano
- **Frühlingslieder (2015)**, 4 Lieder for high voice and piano
- **Rising Phenix (2014)**, for SATB chorus and orchestra
- **Als ik schreeuw hoor ik mijn eigen stem [When I scream, I hear my own voice] (2003)**, for baritone and orchestra

STAGE WORKS

- **Dorian: Ballet in two acts (2020, rev. 2022)**
- **Mr Finney, de Opera (2012)**, opera for children and adults in 12 scenes

About the authors

JOEP CHRISTENHUSZ

Joep Christenhusz (1983) studied musicology at Utrecht University as well as musical theory and composition at the Conservatory of Antwerp. He was a lecturer of music history and analysis at the Dutch ArtEZ University of the Arts for several years and is still a member of their Professorship Theory in the Arts.

As a journalist, Joep writes about music for the national daily NRC Handelsblad, feature articles for De Groene Amsterdammer, November Music, VPRO Vrije Geluiden as well as programme notes and other texts for Holland Festival, NTR ZaterdagMatinee, Asko|Schönberg, Muziekgebouw aan 't IJ, Dag in de Branding, and deSingel international arts campus.

ArtEZ Press published his essay collection *Componisten van Babel* (2016) on the work of 10 Dutch and Belgian composers of his own generation. An article about the history of the Holland Festival was included in the book *Van Mengelberg tot meezing-Mattheus* (Athenaeum – Polak & Van Gennep, 2011).

MARK VAN DE VOORT

Mark van de Voort (1968) graduated as a historian from the Catholic University of Nijmegen and went on to do a post-graduate training in journalism at the HU University of Applied Sciences, Utrecht. He works as a freelance music journalist for Brabants Dagblad, VPRO Gids, Luister, deKlank, November Music, the South Netherlands Philharmonic, and other clients. He regularly writes about the visual arts for media such as

Over de auteurs

JOEP CHRISTENHUSZ

Joep Christenhusz (1983) studeerde musicologie aan de Universiteit van Utrecht en muziektheorie en compositie aan het Conservatorium van Antwerpen. Als docent muziekgeschiedenis en analyse was hij van 2008 tot 2015 werkzaam aan ArtEZ hogeschool voor de kunsten, waar hij nog altijd lid is van het lectoraat Theorie in de Kunsten.

Joep werkt als muziekjournalist voor NRC Handelsblad en schrijft voor onder meer De Groene Amsterdammer, November Music en VPRO Vrije Geluiden. Daarnaast werkt(e) hij als programmatoelichter en tekstschrijver voor diverse opdrachtgevers, waaronder het Holland Festival, de NTR ZaterdagMatinee, Asko|Schönberg, het Muziekgebouw aan 't IJ, Dag in de Branding en Internationale Kunstcampus deSingel.

In 2016 verscheen bij ArtEZ Press zijn essaybundel *Componisten van Babel*, over het werk van tien componerende generatiegenoten uit Nederland en Vlaanderen. Eerder publiceerde hij onder meer een artikel over de geschiedenis van het Holland Festival in *Van Mengelberg tot meezing-Mattheus* (Athenaeum – Polak & Van Gennep, 2011).

MARK VAN DE VOORT

Mark van de Voort (1968) is afgestudeerd als historicus aan de Katholieke Universiteit Nijmegen en volgde een postacademische opleiding journalistiek aan de Hogeschool Utrecht. Hij is werkzaam als freelance muziekjournalist voor onder meer het Brabants Dagblad, VPRO Gids, Luister, deKlank, November Music, philharmonie zuidnederland en andere opdrachtgevers.

Brabants Dagblad and BN DeStem and was a copywriter for Het Apollohuis in Eindhoven (a space for experimental music and visual arts) in the 1990s. He also wrote the liner notes for various albums featuring Roland Kayn, Detlev Glanert, Robert Zuidam, the Maciunas Ensemble, and others. Since 2002, he has been creating programmes for the Concertzender, including the two-hour programme *Thema* that focusses, in particular, on American contemporary music as well as minimal music.

Daarnaast schrijft hij geregeld over beeldende kunst voor onder meer het Brabants Dagblad en BN DeStem. In de jaren negentig is hij als tekstschrijver werkzaam geweest voor Het Apollohuis in Eindhoven, centrum voor experimentele muziek en beeldende kunst. Voor verschillende releases heeft hij *liner notes* geschreven, waaronder muziekitgaves van Roland Kayn, Detlev Glanert, Robert Zuidam en het Maciunas Ensemble. Sinds 2002 is hij actief als programmamaker voor de Concertzender, waarvoor hij het twee uur durende programma *Thema* samenstelt, met als specialisatie eigentijdse Amerikaanse muziek en minimal music.

Colofon / Colophon

Deze publicatie is tot stand gekomen ter gelegenheid van festival November Music 2022 dankzij de hulp van / This edition was produced for November Music 2022 with the support of:

November Music
Buma Cultuur
Stichting Reinbert de Leeuw
De Twee Snoeken



TEKST / TEXT

Joep Christenhusz
Mark van de Voort

VERTALING / TRANSLATION

Moze Jacobs

FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHY

Friso Keuris: cover en p. 70

PARTITUREN / SCORES

Donemus

GRAFISCH ONTWERP / GRAPHIC DESIGN

Bart Smit, De Twee Snoeken

IN OPDRACHT VAN / COMMISSIONED BY

November Music

DRUKKER / PRINTED BY

Drukkerij Tielen, Boxtel

OPLAGE / PRINT RUN

500 exemplaren / 500 copies

ISBN

978-90-77955-48-2

www.novembermusic.net

www.joeyroukens.com

www.joepchristenhusz.com

EERDER VERSCHENEN IN DEZE REEK

- 01 **Richard Rijnvos** – (zonder titel)
- 02 **Martijn Padding** – *Geraffineerde gammeligheid*
- 03 **Peter Adriaansz & Piet-Jan van Rossum** – *Alles voorbij*
- 04 **Seung-Ah Oh** – *Intuïtie, durf en een gevoelig oor*
- 05 **Yannis Kyriakides** – *The year of the voice of the eye*
- 06 **Robin de Raaff** – *Stealing back from time*
- 07 **Robert Zuidam** – *Muziek als gebaar*
- 08 **Muziek mét** – Over de multidisciplinaire vermening van muziek met andere kunstvormen
- 09 **Willem Jeths** – *Achter de noten*
- 10 **Anthony Fiumara** – *What you hear is what you hear*
- 11 **Kate Moore** – *...along the landscape and floating currents*
- 12 **Mayke Nas** – *Heldere verwarring*
- 13 **Calliope Tsoupaki** – *Rode draden*
- 14 **Weerklanken** – Ecologische resonanties in de hedendaagse muziek en geluidskunst
- 15 **Interferenties** – Over natuur-cultuur relaties in de hedendaagse muziek en geluidskunst