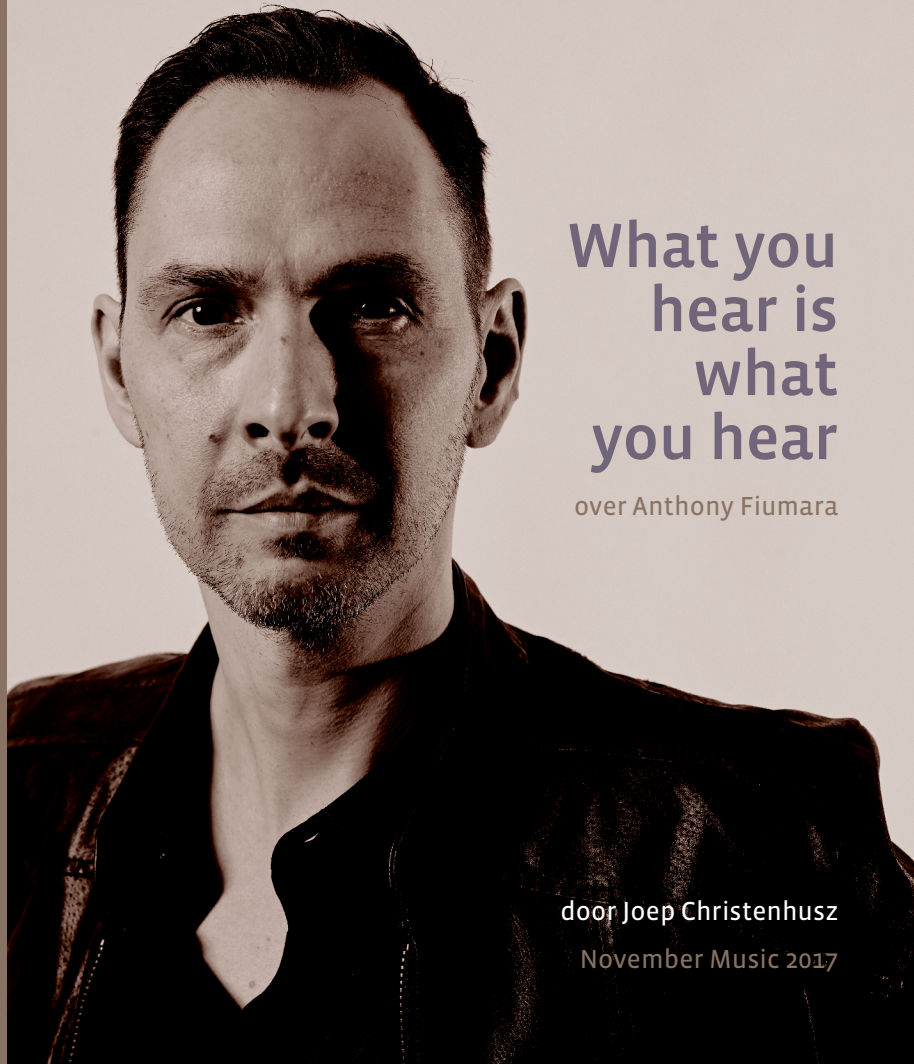


NM 10
NL EN

What you hear is what you hear over Anthony Fiumara

November Music 2017



What you hear is what you hear

over Anthony Fiumara

door Joep Christenhusz

November Music 2017

What you hear is what you hear

over Anthony Fiumara

door Joep Christenhusz



November Music 2017

Content

6	Introduction
16	Music as canvas
22	The skin of the sound
26	Directness
32	The power of pop
38	Pristine beauty
42	Time
48	Originality versus authenticity
54	Canto Ostinato for Orchestra
58	Reflections
62	The same anew
72	Songs and little machines
74	Repeating ourselves
80	About the composer
83	List of works
88	About the author
90	Colophon

Inhoud

7	Inleiding
61	Spiegelingen
17	Muziek als canvas
23	De huid van de klank
29	Directheid
33	De kracht van pop
39	Ongenaakbare schoonheid
45	Tijd
53	Originaliteit versus authenticiteit
57	Canto Ostinato for Orchestra
63	The same anew
69	Liedjes en machientjes
75	Repeating ourselves
81	Over de componist
83	Werkenlijst
89	Over de auteur
90	Colofon



Introduction

The score of *Kranz* (2005) for piano and string quartet starts with a brief preface as the composer informs the reader of his interest in ‘found mathematical objects’: ‘A while ago I became fascinated by the mathematical description of plant structures. It seemed eminently possible to translate the organic development and self-similarity of plant forms into music.’ Even without this explanation, *Kranz* sounds like a steadily bifurcating aural forest of the gnarliest kind. Unpliant, loud, and earsplittingly dissonant.

Then there is *Here Comes Everybody* (2017), a dazzling jubilant piece for orchestra. Spiky string motives in groups of two or three beats hopscotch across an energetic pulse of marimbas and vibraphones. A crazy musical ride that is stoked up step by step with great skill. Blaring brass is added, only to smash head-on into a lyrical central part, following an unexpected switch to the minor mode. Undulating wood. Hymnal lines in the violins, horns, and alto sax. ‘Ecstatic and steady’, it says at the top of the score. Quite the understatement.

Things can change in less than 12 years. A blind comparison of *Kranz* and *Here Comes Everybody* would not lead one to suspect that these notes have been written by one and the same composer. Yet, both works were created by Anthony Fiumara (Tilburg, 1968); also a musicologist, former music journalist at daily newspaper *Trouw*, organiser of festivals such as Output, but first and foremost a composer. A late-developer by his own account (his official list of works starts with the brass trio *Frozen Time* in 2004), who incrementally mastered various aspects of the profession as he took lessons with Maarten Altena, Ron Ford, and Richard Rijnvos.

Inleiding

De partituur van *Kranz* (2005), voor piano en strijkkwartet, begint met een kort voorwoord waarin de componist zijn interesse in ‘found mathematical objects’ kenbaar maakt: ‘Een tijdje terug raakte ik gefascineerd door de wiskundige beschrijving van plantenstructuren. De organische ontwikkeling en de *self-similarity* van plantenvormen leken me zonder meer te vertalen naar muziek.’ Ook zonder die uitleg laat *Kranz* zich beluisteren als een gestaag vertakkend klankwoud van de knoestigste soort. Onbuigzaam, luid en oorsplijgend dissonant.

Dan *Here Comes Everybody* (2017), een bruisend juichstuk voor orkest, waarin puntige strijkersmotieven in groepjes van twee dan wel drie tellen over een energieke puls van marimba’s en vibrafoons stuiteren. Stap voor stap wordt de muzikale dollemansrit vakkundig opgepookt door toevoeging van tetterend koper, om na een onverwachte mineurwending frontaal stuk te slaan op een lyrisch middendeel. Golvend hout. Hymnische lijnen in violen, hoorns en altsax. ‘Ecstatic and steady’, staat er boven de partituur. Een understatement.

Het kan verkeren in krap twaalf jaar tijd. Wie *Kranz* en *Here Comes Everybody* blindelings naast elkaar legt, vermoedt niet dat de noten door een en dezelfde componist zijn geschreven. Toch komen beide werken uit de koker van Anthony Fiumara (Tilburg, 1968); musicoloog, voormalig muziekjournalist van dagblad *Trouw*, organisator van festivals als Output, maar eerst en vooral componist. Naar eigen zeggen is hij als toonzetter een laatbloeier (zijn officiële werkenlijst begint pas in 2004, met het kopertrio *Frozen Time*), die zich na lessen bij Maarten Altena, Ron Ford en

Fiumara's trajectory led him during the first years of iron-clad aural plant growth axioms via algorithmic soundscapes such as *Counting Eskimo Words for Snow* (commissioned by November Music, 2008) and *Waxing, Waning* (2009) to categorically slow process pieces, including *Aperture* (2008) and *Cloud Chamber* (2008). Also exemplary for his early work is *4 Graduales* (2007-09), composed as interludes for the *Missa prolotionum* of Johannes Ockeghem. These boned pieces are written for five voices that roll around each other in a meditative game of shifting patterns.

The first signs of a stylistic turnabout emerged in the final movement of the piano concerto *Aerial* (2009) as Fiumara whips higher tempi and solid rhythmical power through the score for the first time. Or take the gripping baroque song *The House That I Built* (2010), set to a text fragment from Henry David Thoreau's *Walden*. An ensemble of two sopranos, positive organ, theorbo, and viola da gamba is treated like a rock group. Technically, in terms of form, Fiumara exchanges the process-based structures that he used to use for the sharp editing of a pop song.

Both pieces turned out in hindsight to be preludes to the dynamic style that characterizes his recent work. Key words are speed, energy, layers, clear-cut contrasts. Witness the orchestral work *As I Opened Fire* (2014), the mercurial opening movement of the string quartet *I Dreamed in the Cities at Night* (2014) or the rushed 'Interludes' in Fiumara's brand-new requiem, *Memorial Park* (2017), commissioned by November Music.

You could call it a transformation by rights. Yet at the base of Fiumara's apparent metamorphosis are several recurring elements. To put it differently, beyond the changeable exterior of his oeuvre you will find a consistent aesthetic foundation.

An important (and also the most ear-catching) pillar is the repetitive nature of Fiumara's work. Owing to his fascination with composers such as Feldman, Glass, Reich, Adams, and Eno the phenomenon of repetition

Richard Rijnvos de verschillende facetten van het vak stap voor stap eigen maakte.

Fiumara's ontwikkeling voerde de eerste jaren van ijzerenheilige, klankgeworden plantengroei-axioma's, via algoritmische soundscapes als *Counting Eskimo Words for Snow* (opdrachtwerk November Music, 2008) en *Waxing, Waning* (2009), naar categorisch trage processtukken als *Aperture* (2008) en *Cloud Chamber* (2008). Ook karakteristiek voor zijn vroege werk: de *4 Graduales* (2007-09) die hij componeerde als interludes bij de *Missa prolotionum* van Johannes Ockeghem. Uitgebeende stukken zijn het, waarin vijf stemmen als beierende klokken om elkaar heen wentelen in een meditatief spel van verschuivende patronen.

De eerste tekenen van een stilistische ommezwaai tekenden zich af in het slotdeel van het pianoconcert *Aerial* (2009), waar Fiumara voor het eerst hogere tempi en een stevige ritmische slagkracht door de partituur jaagt. Of neem de pakkende baroksong *The House That I Built* (2010), op een tekstfragment uit Henry David Thoreau's *Walden*. Een ensemble van twee sopranen, kistorgel, theorbe en viola da gamba wordt er opgevoerd als een rockbandje. In vormtechnisch opzicht verruilt Fiumara de procesmatige structuren van weleer voor de scherpe montages van een popliedje.

Beide stukken blijken met terugwerkend kracht de opmaat voor de dynamische stijl die zijn recente werk kenmerkt. Kernwoorden: snelheid, energie, gelaagdheid en felle contrasten. Getuige het orkestwerk *As I Opened Fire* (2014), het kwikzilverachtige openingsdeel van het strijkkwartet *I Dreamed in the Cities at Night* (2014), of de gejaagde 'Interludes' uit Fiumara's gloednieuwe requiem, *Memorial Park* (2017), dat hij schreef in opdracht van November Music.

Je zou het met recht een metamorfose kunnen noemen. Toch gaat achter Fiumara's ogenschijnlijke gedaanteverwisseling een aantal

has been a major catalyst for his musical imagination from the start. And it still is today; even if the manner in which it manifests itself in his work has changed. In his early scores he used repetitive processes as constructive procedures, which held an entire piece from A to Z in their grasp. These days he increasingly seems to use repetition as a means to set up a sound surface – Fiumara prefers to say 'canvas' – whereas the larger shape is buttressed by contrasts, collages, or maybe the blueprint of a rock song.

A quote of filmmaker Jim Jarmusch aptly sums up a second thread: 'Authenticity is invaluable; originality is non-existent.' At first glance this pertains to two interrelated concepts with very different implications. Originality, in the sense of 'not imitating anybody', presupposes an exclusive way of thinking whereby the artist is the source of their own (hopefully innovative) creation. Authenticity, in the meaning of individuality, is inclusive and leaves room for outside influences and inspirations – sources that can be sublimated into a personal signature. As a composer, Fiumara emphatically feels more at home with that open-ended notion of authenticity; if only because he knows himself surrounded by a multitude of examples and influences in this Information Age. In his own words, 'There are so many interesting sounds, methods, and techniques floating around that are not copyrighted. Give me one good reason why I should not use them as source materials for my music.'

A third motive, directness, is closely connected with number four, the notion of the surface. Fiumara's music betrays a longing for immediacy, for powerful expression that has listeners by the short hairs straight away without them needing to take cognizance of the underlying constructions or deeper meanings. The essence of his work, in all its simpleness, can be taken at face value through the physical experience of the music itself or as Fiumara says 'the skin or the sound'. 'What you hear

terugkerende elementen schuil. Anders gezegd: wie onder de veranderlijke buitenkant van zijn oeuvre kijkt, stuit op een consistent esthetisch fundament.

Een belangrijke pijler daarvan, en tevens de meest in het oor springende, is de repetitieve aard van Fiumara's werk. Zijn fascinatie voor componisten als Feldman, Glass, Reich, Adams en Eno maakt dat herhaling van meet af aan een belangrijke vonk is geweest voor zijn muzikale verbeelding. Dat is anno 2017 nog steeds het geval, al is de wijze waarop herhaling zich in zijn werk manifesteert een andere. In zijn vroege partituren fungeerden repetitieve processen als vormbepalende procedés die een heel stuk van a tot z in hun greep hielden. Tegenwoordig blijkt herhaling steeds meer een middel om een klankvlak – Fiumara spreekt graag van een 'canvas' – op te zetten, terwijl de grote vorm berust op contrasten, montages of de blauwdruk van een popsong.

Een tweede rode draad laat zich treffend samenvatten in een citaat van filmmaker Jim Jarmusch: 'Authenticity is invaluable; originality is non-existent.' Op het eerste gezicht betreft het twee verwante begrippen, met echter heel verschillende implicaties. Originaliteit, in de zin van *oorspronkelijkheid*, veronderstelt een exclusieve manier van denken, waarin enkel de kunstenaar zelf de bron zou zijn van zijn (liefst vernieuwende) schepping. Authenticiteit, in de zin van *eigenheid*, is inclusiever en laat ruimte voor invloeden en inspiraties van buitenaf – ontleningen die in het maakproces kunnen sublimeren tot een persoonlijke signatuur. Als componist voelt Fiumara zich nadrukkelijk meer thuis bij die open notie van authenticiteit, al was het maar omdat hij zich in het huidige informatietijdperk omgeven weet door een veelheid aan voorbeelden en invloeden. In zijn eigen woorden: 'Er liggen zoveel interessante *sounds*, methodes en technieken voor het oprapen, waar geen copyright op rust. Geef mij een goede reden waarom ik die niet als materiaal voor mijn eigen muziek zou gebruiken.'

is what you hear,' in other words. Viewed from this angle, his aesthetics bear a resemblance to pop and rock culture and to the work of visual artists he admires, such as James Turrell, Sol LeWitt, and Frank Stella whose minimalist adage 'What you see is what you see' clearly resonates in the title of this monograph.

Sometimes the structure of a written text spontaneously presents itself (oh, precious days!). During our preliminary talk in June, in a sunny outdoor cafe in eastern Amsterdam, 12 topics popped up. Together they paint an apposite picture of Fiumara's musical thinking and work.

Subsequent conversations spanned almost eight hours of interviews during which these themes steadily expanded into the autonomous chapters of *What you hear is what you hear*, held together by numerous unexpected connections. The subjects are loosely grouped around the four aforementioned aesthetic motives. As Fiumara's linguistic prowess is a match for his musical talent, I have opted to let him speak for himself.

Joep Christenhusz

Hilversum, 12 September 2017

Een derde motief, directheid, is nauw verbonden met nummer vier: de notie van het oppervlak. Fiumara's muziek verraadt een streven naar onmiddellijkheid, naar zeggingskracht die meteen bij de lurven grijpt, zonder dat de luisteraar eerst kennis hoeft te nemen van achterliggende constructies of diepere betekenissen. De essentie van zijn werk ligt in al haar eenvoud aan de buitenkant, in de lichamelijke ervaring van de *sound* zonder meer, of wat Fiumara 'de huid van de klank' noemt. 'What you hear is what you hear', kortom. Zo bezien vertoont zijn esthetiek duidelijke overeenkomsten met de popcultuur, evenals met het werk van bewonderde kunstenaars als James Turrell, Sol LeWitt en Frank Stella, wiens minimalistische adagium 'What you see is what you see', duidelijk resoneert in de titel van dit boekje.

Soms dient de opzet van een tekst zich spontaan aan (koester die dagen). Tijdens een eerste kennismakingsgesprek in juni, op een zonnig terras in Amsterdam-Oost, kwamen als vanzelf twaalf onderwerpen ter sprake die samen een treffend beeld schetsen van Fiumara's muzikale denken en werk.

In de gesprekken die volgden (samen goed voor een kleine acht uur aan interviewmateriaal) groeiden die thema's gestaag uit tot zelfstandige hoofdstukjes die in *What you hear is what you hear* bijeen worden gehouden door tal van dwarsverbanden en die losjes zijn gegroepeerd rond de vier voor genoemde esthetische motieven. Aangezien Fiumara's taalgevoel niet onderdoet voor zijn muzikaliteit, heb ik er in de neerslag van onze gesprekken voor gekozen om hem vooral zelf aan het woord te laten.

Joep Christenhusz

Hilversum, 12 september 2017

Music as canvas

As a composer I am a late-bloomer. Yet even when I took classical guitar lessons as a boy, I rewrote the passages that I felt needed improvement. Also I made my own songs when I played in punk groups and new wave bands as a teenager. Not until my second year as a musicology student did I succumb to a serious longing to be a composer. The epiphany came during a lecture on graphic scores. The tight relationship between the visuals and the sounds that I discovered there stirred my musical imagination.

The visual arts have always been a prime source of inspiration for me. *Aperture*, my first commissioned composition for the concert series ZaterdagMatinee, is based on *Mendota Stoppages*, a work by the American artist James Turrell who darkened the windows of his studio (the former Mendota Hotel in Santa Monica, California) with the exception of several small openings ('apertures'). The light emanating from headlamps and traffic lights percolated through these holes, resulting in traces of light creeping on the walls and ceiling. *Aperture* could be viewed as a game of sound traces; stacked lines that steadily move downward.

What is so marvellous about Turrell – it equally applies to his more recent work – is that he manages to create almost tangible matter from something that is as disembodied as light. A visit to Museum De Pont in Tilburg would clarify what I mean. Turrell can evoke the illusion of a spatial 3D object using simple light projections. In my early work I tried to do the same with sound. *Aperture* and electronic soundscapes such as *Counting Eskimo Words for Snow* and *Waxing, Waning* are slow and installation-like pieces; attempts to build space out of sound.

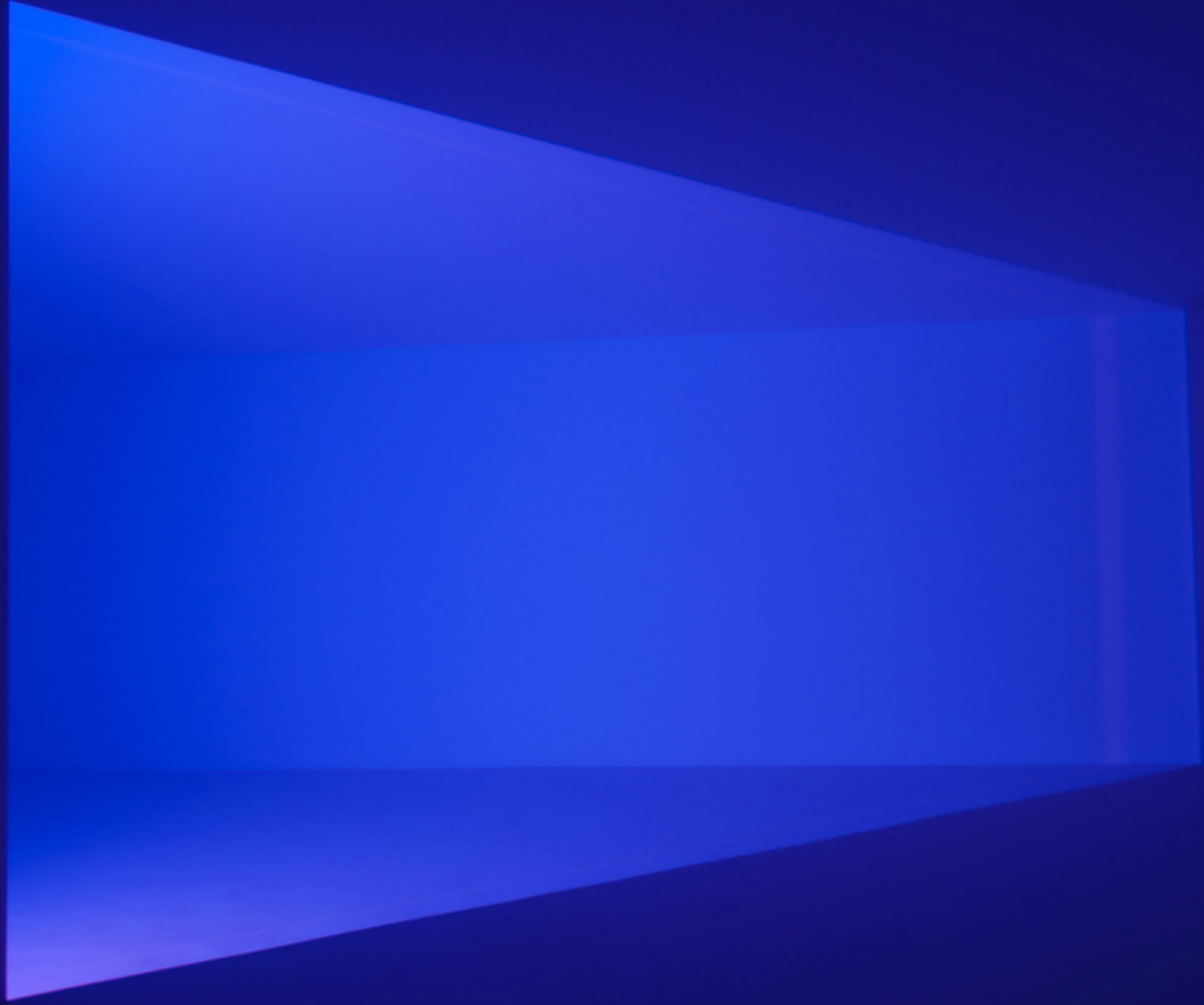
Muziek als canvas

Ik ben een laatbloeiër als componist. Voor de klassieke gitaarlessen die ik in mijn jeugd had, herschreef ik al wel passages die volgens mij beter konden. En in mijn middelbareschooltijd speelde ik in punk- en newwavebands, waarvoor ik zelf songs maakte. Maar pas in mijn tweede jaar muziekwetenschap werd ik serieus gegrepen door het verlangen om zelf te componeren. Het eureka-moment diende zich aan tijdens een college over grafische partituren. De hechte relatie tussen beeld en klank die ik daar ontdekte, wakkerde mijn muzikale verbeelding aan.

Beeldende kunst is altijd een belangrijke inspiratiebron voor me geweest. Zo is *Aperture*, mijn eerste opdrachtcompositie voor de ZaterdagMatinee, gebaseerd op *Mendota Stoppages* van de Amerikaanse kunstenaar James Turrell. Voor dit werk verduisterde Turrell de ramen van zijn studio in Los Angeles, op enkele kleine openingen ('apertures') na. Door die uitsparingen sijpelde het licht van auto's en verkeerslichten naar binnen, wat resulteerde in traag bewegende lichtsporen op de muren en het plafond. Naar analogie zou je *Aperture* kunnen zien als een spel van klanksporen, een opeenstapeling van gestaag dalende lijnen.

Wat ik zo goed vind aan Turrell, ook aan zijn werk van recenter datum, is dat hij uit zoiets onstoffelijks als licht een bijna tastbaar materiaal weet te maken. Wie wel eens in Museum De Pont in Tilburg is geweest, weet wat ik bedoel. Turrell is in staat om met een simpele lichtprojectie de illusie van een ruimtelijk, driedimensionaal object te wekken. In mijn vroege werk probeerde ik hetzelfde te doen met klank. *Aperture*, maar ook elektronische soundscapes als *Counting Eskimo Words for Snow* en

James Turrell, Wedgewood III (1969)



The music of the American composer Morton Feldman also bears witness to a close relationship between images and sound. Painters such as Mark Rothko, Jackson Pollock and Philip Guston inspired him. Towards the end of his life he keenly collected Turkish carpets. The patterned rugs were important sources for his later work.

Speaking of Feldman, I recently found a diagram that he made at the start of his career. Time was noted on the x-axis and timbre on the y-axis. This scribble contains the key to his later oeuvre, when his music appeared to unfold as a canvas in time. His work eludes all linguistic comparison, there is no narrative, no dramatic development, nor the development of themes, and it progresses spatially rather than linear. Listening to Feldman is like glancing across a painting.

The idea of music as an acoustic painting has played a large part in my own work right from the start. Between 2004 and 2006 I intermittently studied with Richard Rijnvos. He often likened the sparseness of my early pieces to a canvas without paint. It was not intended as a compliment but the observation hit the nail on the head. That radical austerity was exactly what I was aiming for in these days.

My work is more abundant and layered now but the visual analogy still holds. When I wrote *As I Opened Fire* for North Netherlands Symphony Orchestra I realised that I literally see my music in front of me when composing, like a painting. I prepare a piece as if readying a canvas. First I outline the overall shape and then I start to fill it in. Layer by layer I add more details.

And yes, the piece's title comes from a painting. Similar to the art of Roy Lichtenstein, *As I Opened Fire* is a composition with crisp contours, clean lines, and primary colours. The music is obviously inspired by

Waxing, Waning; het zijn allemaal langzame, installatie-achtige stukken, pogingen om uit geluid een ruimte op te trekken.

In de muziek van de Amerikaanse componist Morton Feldman bestaat eveneens een hechte relatie tussen beeld en klank. Hij rekende schilders als Mark Rothko, Jackson Pollock en Philip Guston tot zijn voornaamste inspiratiebronnen. Op het eind van zijn leven was hij een verwoed verzamelaar van Turkse tapijten. De patroonmatige ontwerpen van die kleden zijn een belangrijke inspiratiebron geweest voor zijn latere werk.

Over Feldman gesproken: onlangs stuitte ik op een schemaatje dat hij aan het begin van zijn carrière op papier heeft gezet. Tijd op de x-as, timbre op de y-as. Feitelijk bevat die krabbel de sleutel tot zijn latere oeuvre, waarin muziek zich als een canvas in de tijd lijkt te ontvouwen. Zijn werk onttrekt zich aan talige vergelijkingen, kent geen narratief, geen dramatische ontwikkeling van thema's en verloopt eerder ruimtelijk dan lineair. Feldman luisteren is als je blik over een schilderij laten glijden

Het idee van muziek als een akoestisch schilderij heeft van meet af aan een grote rol gespeeld in mijn eigen werk. Tussen 2004 en 2006 studeerde ik een tijdje bij Richard Rijnvos. Hij vergeleek de kaalheid van mijn vroege stukken vaak met een canvas zonder verf. Hoewel hij het niet bedoelde als een compliment, was het een rake constatering. Die radicale spaarzaamheid was namelijk precies waar het mij in die jaren om te doen was.

Tegenwoordig is mijn werk voller en gelaagder, maar de visuele analogie is onverminderd sterk. Toen ik voor het Noord Nederlands Orkest *As I Opened Fire* schreef, realiseerde ik me dat ik mijn muziek letterlijk als een schilderij voor me zie als ik componeer. Ik zet een stuk op als een doek, schets eerst de grote vorm en vul die dan langzaam in. Laag over laag voeg ik meer details toe.

minimal music – Reich, Glass – and a quote borrowed from the 14th-century *L'Homme armé* melody adds a very specific dimension.

The skin of the sound

Contemporary music is still very focused on technical and constructive aspects. This is no guarantee that the music will be any good in my view. It makes me wonder, is a composition automatically better if the musicologists have a field day analysing it?

Classical composers should by definition be able to work to a high technical standard. Before you can put the right notes on paper, construct large forms, and write for an orchestra, you need to have a decent toolbox. At the same time, the underlying techniques are not terribly relevant to the average listener. I cannot blame them. If I drive a car I do not need to know what is happening underneath the bonnet. I just want to drive that car and have a pleasurable experience. No more and no less.

Feldman understood this very well. He always opposed the rigid thinking of post-war music. He claimed to work from intuition, said he never made drafts, and was listening intently to what the sounds themselves 'wanted'. The story goes that Stockhausen once asked Feldman what his secret was. His answer, 'Leave the sounds alone; don't push them.'

Such statements partly are based on a myth that Feldman himself painstakingly cultivated. I am currently reading Alistair Noble's fantastic book *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*. He argues that Feldman actually meticulously constructed his work on the basis of numerical relations, tempo ratios, and interval combinations. Yet that is not the point. The crux is that Feldman regarded the techniques he used

En ja, de titel van het stuk is ontleend aan een schilderij. Net als het werk van Roy Lichtenstein is *As I Opened Fire* een compositie met heldere contouren, dito lijnen en primaire kleuren. De muziek is hoorbaar geïnspireerd op de minimal music van Reich en Glass, al voegt een citaat van de veertiende-eeuwse *L'Homme armé*-melodie een heel eigen dimensie toe.

De huid van de klank

In de hedendaagse muziek is men nog altijd erg bezig met de techniek en de constructie van een stuk. Dat leidt in mijn ogen niet automatisch tot goede muziek. Wat ik me dan afvraag: is een compositie per se beter als musicologen er een *field day* aan hebben?

Natuurlijk is het zo dat het technische niveau van een klassiek componist per definitie hoog moet liggen. Voordat je goede noten op papier kunt zetten, grote vormen kunt bouwen en voor een orkest kunt schrijven, dien je te beschikken over een gedegen *toolbox*. Toch is die achterliggende techniek voor de gemiddelde luisteraar niet bijster interessant. Geef hem eens ongelijk. Als ik auto rijd, hoef ik ook niet te weten wat er allemaal onder de motorkap gebeurt. Ik wil een prettige rijervaring. Niets meer en niets minder.

Feldman begreep dit heel goed. Hij heeft zich altijd verzet tegen het rigide systeemdenken van de naoorlogse muziek. Hij beweerde vanuit zijn intuïtie te werken, maakte naar eigen zeggen geen schetsen en zei heel goed te luisteren naar wat de klanken zelf willen. Naar verluidt vroeg Stockhausen hem eens wat zijn geheim was. Zijn antwoord: 'Leave the sounds alone; don't push them.'

as means to an end. Side issues. The sound was his eventual goal; the sensuality of colours and textures.

The character of the sound plays a pivotal role in my own work, too. I am fascinated by what I call the musical ‘skin’. A ‘sound skin’ has an actual physical and tactile nature in my experience. To return to Feldman, he is the undisputed ‘master of the velvety monochrome skin’. As you listen, it is as if you are looking at the score through his thick glasses. Nothing is well-defined in his music; there is no obvious beat, no tonal centre. Lines, timbres, and instruments merge into a softly breathing stream of sound and you constantly wonder whether you are hearing a flute, a clarinet, or a violin. I was striving for a similar soft focus and anonymous instrumentation in my ensemble piece *Cloud Chamber*, based on the initial notes of Beethoven’s last string quartet.

Minimal music has an entirely different skin. Smoother, tighter, it bathes in a neon glow. Steve Reich’s *Music for 18 Musicians* can still transport me into a trance-like mood. I tend to levitate by half a metre every time this piece is being played. I am also very enamoured of early Philip Glass although his sound is harder and more dynamic. Reich’s music oozes the sophisticated cool of a jazz combo whereas unpolished and extravert energy seems to drive Glass’s music – similar to a rock band.

Also unmissable is Iannis Xenakis. He is an utter structuralist. But however complex the construction of his music, Xenakis is concerned with very elementary factors. Loud and soft, large and small; punchy. His ‘sound skins’ are like coarse sandpaper, i.e. raw, serrated, and almost barbed. Pieces such as *Persepolis* or *Dämmerchein* are awe-inspiring; a beating-up of the soul. No other composer is capable of giving voice to the sublime so ruthlessly.

SCORE IN C

for Richard Rijnvos & John Snijders

CLOUD CHAMBER

Anthony Fiamara

♩ = 80 Calm and quiet, oddly flowing

1 2 3 4 5 6

Piccobù

Clarinet in B♭ *pp*

Glockenspiel *pp* *lv. sempre*

Vibraphone *pp* *motor off* *5/16 -*

Piano *pp* *5/16 -*

Violin *pp* *Strings: play without vibrato and with only minimum weight on the bow*

Viola *pp*

Violoncello *pp*

7 8 9 10 11 12 13

What these composers have in common is that their music hinges on the overall sound. They are not composing a narrative or playing rhetorical games with form. The sound is everything. They do not keep you at a distance but submerge you in their work. It swallows you whole. Such an immersive timbral experience is exactly what I aim for in my own music. Listeners should feel as if the “musical skins” envelop them like blankets. Sounds to disappear in.

Directness

‘What you see is what you see’, said the American artist Frank Stella. A brilliant and succinct statement that flawlessly sums up the aesthetics of minimalist art. Something similar applies to my work. ‘What you hear is what you hear’, so to speak.

Music should have a certain directness for my taste. It needs to immediately get the listeners by the throat without first having to pay attention to the ingenious construction or the meaning behind the notes. The physical experience of the sound is the main thing. The eventual interpretation will come later and is up to the listener. I neither can nor want to impose on others what to feel and think as they listen to my music.

I do not like what I will refer to as ‘music with subtitles’ for convenience’s sake; pieces that require you to plough through a modest encyclopaedia to have a clue what they are about. When I attend a concert myself, I do not need to hear how the umpteenth five-minute piece for recorder solo represents nothing less than the cosmos. How Death itself is knocking on

Nu berusten zulke uitspraken deels op een mythe die Feldman zelf angstvallig cultiveerde. Ik lees momenteel een fantastisch boek van Alistair Noble, *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*. Daaruit blijkt dat hij zijn werk wel degelijk heel nauwgezet construeerde op basis van getalsverhoudingen, temporelaties en intervalcombinaties, maar daar gaat het niet om. De crux is dat Feldman de techniek achter zijn stukken puur als middel zag. Bijzaak. Het uiteindelijke doel was de klank: de sensualiteit van de kleuren en de texturen. De *sound*.

Sound speelt ook in mijn eigen werk een belangrijke rol. Ik heb een fascinatie voor wat ik de huid van de klank noem. Zo’n klankhuid heeft voor mij echt een fysiek, tactiel karakter. Om terug te komen op Feldman: hij is de onbetwiste meester van de fluweelzachte, monochrome huid. Als luisteraar krijg je het gevoel dat je door zijn dikke jampotglazen naar de partituur kijkt. Niets is scherp in zijn muziek: er is geen duidelijke tel, geen tooncentrum. Lijnen, kleuren en instrumenten vloeien samen tot een zacht ademende klankstroom, waarbij je je voortdurend afvraagt of je nu naar een fluit, een klarinet of een viool zit te luisteren. In mijn ensemblestuk *Cloud Chamber*, gebaseerd op de begintonen van Beethovens laatste strijkkwartet, heb ik indertijd naar eenzelfde *soft focus* en anonimiteit van instrumentatie gestreefd.

Minimal music heeft een heel andere huid. Gladder, strakker, badend in een neongloed. Steve Reichs *Music for 18 Musicians* kan mij nog altijd in een trance-achtige toestand brengen. Tijdens het stuk stijgt ik een halve meter op. Ik houd ook erg van de vroege Philip Glass. Zijn *sound* is harder, dynamischer. Als Reichs muziek de gesofisticeerde *cool* van een jazzcombo heeft, dan kenmerkt Glass zich door de ongepolijste, extraverte energie van een rockband.



the door during a particular climax. Or how the pen dropped from the master's hand in bar X or Y as he was so sad. It is all too pompous. Music and art can easily do without that pretence of profundity. See also Sol LeWitt's work: circles, squares, triangles, and lines on a flat surface. Nothing more. And yet those canvases contain a kind of veracity. You can see at one glance what his work is about. It reveals itself in one fell swoop. And the power it radiates voids any questions about the deeper meaning. The surface *is* the meaning.

The stories of the American writer Raymond Carver have it, too. Carver is a past master at putting to paper a *slice of life*. He shows us the mundane but without elitist chitchat, philosophical frippery, or mannerisms. And

Wie evenmin mag ontbreken is Iannis Xenakis. Een structuralist pur sang, maar hoe complex zijn muziek ook geconstrueerd is, uiteindelijk gaat het ook bij Xenakis over heel elementaire zaken: over harder en zachter, groter en kleiner, meppen. Zijn klankhuiden zijn als grofkorrelig schuurpapier: rauw, gekarteld, op het stekelige af. Stukken als *Persepolis* of *Dämmer-schein* ervaar ik als huiveringwekkend, een pak rammel voor de ziel. Geen componist die het sublieme zo meedogenloos kan verklanken.

Wat deze componisten met elkaar gemeen hebben, is dat hun muziek staat of valt bij de totaalklank. Ze componeren geen narratief, spelen geen retorisch spel met vorm. Het gaat in de eerste plaats om de sound. Ze gunnen je geen afstand maar dompelen je met huid en haar onder in hun werk. Zo'n immersieve klankervaring is precies wat ik nastreef in mijn eigen muziek. De klankhuiden die ik maak moeten voor de luisteraar aanvoelen als een deken die hen omhult. Klank waarin je kunt verdwijnen.

Directheid

'What you see is what you see', zei de Amerikaanse kunstenaar Frank Stella. Een geniale uitspraak die in al haar bondigheid feilloos de esthetiek van de minimalistische kunst samenvat. Iets soortgelijks geldt voor mijn werk: 'What you hear is what you hear', zeg maar.

Muziek moet naar mijn smaak een bepaalde directheid hebben. Zij moet onmiddellijk bij de lurven kunnen grijpen, zonder dat de luisteraar eerst notie hoeft te nemen van haar ingenieuze constructie of zoiets als de betekenis achter de noten. De fysieke ervaring van de klank staat voor mij voorop. De eventuele interpretatie daarvan komt later en is voor rekening

yet his stories can haunt you for days. I would love to see such directness across all the arts. Simplicity that is immediately appealing.

Steve Reich writes in *Music as a Gradual Process*: 'Even when all the cards are on the table and everyone hears what is gradually happening in a musical process, there are still enough mysteries to satisfy all.' That is a very astute finding. It makes clear once and for all that starkness is not the same as simplicity and that surface is not the same as superficiality.

Reich's early 'phasing pieces' are radical in their starkness yet this music still induces very weird and wonderful experiences. The crux may be in the repetition, the duration, the intensity of the sound and the material itself, which reveals constantly changing details. Truly a mystery.



With Steve Reich

van de luisteraar. Ik kan en wil een ander niet opleggen wat hij moet voelen en denken bij mijn muziek.

Ik houd niet van wat ik voor het gemak maar even *muziek met ondertiteling* noem: stukken waarvoor je je eerst door een bescheiden encyclopedie dient te worstelen, voordat duidelijk wordt waarover ze gaan. Wanneer ik zelf naar een concert ga, wil ik niet hoeven horen hoe in het zoveelste vijfminutenwerk voor blokfluit solo niets minder dan de kosmos wordt verklankt. Hoe in die ene climax de dood zelve aan de deur klopt. Of hoe in maat zo- en zoveel de pen uit de hand van de meester viel omdat hij zo verdrietig was. Dat is me allemaal veel te hoogdravend.

Muziek en kunst kunnen prima zonder die pretentie van diepgang. Getuige het werk van Sol LeWitt: cirkels, vierkanten, driehoeken en strepen in een plat vlak. Meer is het niet. En toch schuilt er een soort waarachtigheid in die doeken. Je ziet in één oogopslag waar zijn werk over gaat. Het openbaart zich in één klap. Er gaat een kracht vanuit die de vraag naar een diepere betekenis vanzelf overbodig maakt. De oppervlakte *is* de betekenis.

De verhalen van de Amerikaanse schrijver Raymond Carver hebben het ook. Carver verstaat de kunst om een *slice of life* op papier te zetten. Hij toont het dagelijks leven zonder elitair geneuzel, filosofische franje en overdadige mooischrijverij. Maar zo'n verhaal blijft vervolgens wel dagen in je hoofd rondspoken. Die directheid wil ik eigenlijk in alle kunst zien. Eenvoud die meteen aanspreekt.

Steve Reich schrijft in *Music as a Gradual Process*: 'Even when all the cards are on the table and everyone hears what is gradually happening in a musical process, there are still enough mysteries to satisfy all.' Ik vind dat

The power of pop

Pop music, rock, and dance-related styles are completely equal to classical and contemporary repertoire in my book. Aphex Twin, David Bowie, and Massive Attack are as dear to me as Beethoven, Sibelius, Feldman, and Adams. It is no accident that I made arrangements of all three rock artists. I wanted to experience hands-on how ingeniously their songs are constructed.

I find a lot of inspiration in pop music for my composed work, too. The orchestration of the first movement of my piano concerto *Aerial* is a composed version of the sound effects that are used in rock studios. The pianist imitates the repeated firing of a delay while the strings extend the piano tones in what you could call an acoustic reverb.

I wrote instrumental 'Interludes' for TEMKO in my requiem *Memorial Park*. The instrumentation, distortion, and shifting rhythmical layers are



With Ralph van Raat, soloist of the pianoconcerto *Aerial*, and Katja Blichke, the dedicatee of the work.

een heel rake constatering, die voor eens en altijd duidelijk maakt dat eenvoud iets anders is dan simplisme, oppervlakte iets anders dan oppervlakkigheid.

Die vroege *phasing*-stukken van Reich zijn radicaal in hun eenvoud en tóch brengt die muziek een heel wonderlijke ervaring teweeg. Door de herhaling, door de lengte, door de intensiteit van de klank en door het materiaal, waarin je steeds andere details hoort. Dat is inderdaad een mysterie.

De kracht van pop

Pop, rock en aan dance verwante muziekstijlen zijn in mijn beleving volstrekt evenwaardig aan klassiek en hedendaags repertoire. Aphex Twin, David Bowie of Massive Attack zijn mij niet minder lief dan Beethoven, Sibelius, Feldman of Adams. Niet voor niets maakte ik van alle drie bewerkingen, al was het maar om *hands on* te kunnen ervaren hoe vernuftig hun nummers in elkaar steken.

Ook in mijn gecomponeerde werk put ik veel inspiratie uit popmuziek. In het eerste deel van mijn pianoconcert *Aerial* is de orkestratie eigenlijk een uitgedompeerde vorm van de geluidseffecten die veel worden gebruikt in de popstudio. De pianist imiteert de herhaalde klankaanzetten van een *delay*, terwijl de strijkers de tonen van de piano verlengen in wat je een akoestische vorm van *reverb* zou kunnen noemen.

In mijn requiem *Memorial Park* schreef ik voor TEMKO instrumentale 'Interludes' die met hun instrumentatie, *distortion*-klanken en verschuivende ritmische lagen doen denken aan math-metalmuziek. Het 'Requiem aeternam' is exemplarisch voor het feit dat ik de laatste jaren veel

for Katja Blichke

AERIAL

1. Aerial

Anthony Fiumara

$\text{♩} = 100$

2

3

4

5

6

Flute 1
Flute 2
Oboe
Oboe
Clarinet in Bb
Clarinet in Bb
Bass Clarinet in Bb
Bassoon
Bassoon
Horn in F
Horn in F
Horn in F
Horn in F
Clockenspiel
Vibraphone
Cymbals
Harp
Piano
Violin I
Violin II
Violin III
Viola
Vibroncello
Cello
Double Bass

Aerial (p. 1)

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
B. Cl.
Bassoon 1
Bassoon 2
Clock
Vib.
Cym.
Hrp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vla.
Vcl.
Vcl.
Cb.

Aerial (p. 2)

suggestive of math-metal music. The ‘Requiem Aeternam’ is typical of the fact that I have been experimenting at length with rock song structures in recent years. For instance with the release that a well-built verse-chorus form can bring. It emanates great power.

The bottom line is that pop music seeks to express itself in simplicity rather than complexity. A ‘clean and clear’ aesthetic prevails; the *ligne claire* that greatly appeals to me. I don’t like to gloss over matters or to complicate them unnecessarily. In a pop or rock song, everything is clear. The form is efficient and brief. Colours are primary. Melodies are gripping and the harmony contains three or four chords – woefully simple. Not to mention the repetitiveness of a drummer who – apart from some fills – plays exactly the same pattern for three minutes.

Yet, a good song has the power to completely bowl you over. In that sense, there are strong similarities between pop, rock, dance, and minimal music. All these genres aim for a direct ‘in-your-face’ experience. Listen to rock songs, a dance record, or early Glass and the music is totally present. You do not require someone to introduce it who will tell you that the band or composer have been philosophising in a studio about a Heidegger text or Wittgenstein tract for months. No, the music is there and it either affects you or it does not. That’s it.

Pop music is very upfront. It does not dig deep but it can make your skin crawl. It is physical rather than mental. To bodily experience music is very important to me. I want to absorb myself in the timbre, the loudness, the rhythmical energy, and the dynamics. That is what it is about – dancing, ecstasy, trance, intoxication, and the relief felt when the refrain starts or the beat drops. I am a very happy camper if my music has that sort of an effect.

experimenteer met de structuur van de popsong, in dit geval met de ontlading die een goed opgebouwde couplet-refrein vorm teweeg kan brengen. Daar gaat een geweldige *power* vanuit.

Bottom line is dat de popmuziek haar zeggingskracht niet zoekt in het doorwrochte, maar in de eenvoud. Er heerst een esthetiek van de klare lijn, waar ik me erg verwant mee voel. Ik houd niet van dingen verdoezelen of complexer maken dan dat ze zijn. In een popliedje is alles helder. De vorm is *to the point* en kort. De kleuren zijn primair. De melodie is pakkend en de harmonie is met drie of vier akkoorden om te huilen zo simpel. Om nog maar te zwijgen over de herhaling, over een drummer die – behoudens enkele *fills* – drie minuten hetzelfde zit te spelen.

Toch heeft een goede song de kracht om je compleet van je sokken te blazen. In dat opzicht bestaat er een sterke overeenkomst tussen pop, rock, dance en minimal. Al die genres streven naar een muzikale ervaring zonder meer. Ik bedoel: zet een popliedje, een danceplaat of een vroege Glass op en de muziek is er. Je hebt geen inleider nodig die je vertelt dat de betreffende band of componist maandenlang in de studio heeft zitten filosoferen over een tekst van Heidegger of een traktaat Wittgenstein. Nee, de muziek klinkt en ze raakt je of ze raakt je niet. Basta.

Popmuziek is ontzettend recht voor z’n raap. Het is muziek die niet onderhuids maar dicht op de huid werkt, eerder fysiek dan mentaal. Die lichamelijke ervaring van muziek vind ik erg belangrijk. Ik wil kunnen opgaan in de klank, het volume, de ritmische energie en de beweging. Daar gaat het uiteindelijk toch over: over dansen, extase, trance, roes en de verlossing die je ervaart als eindelijk het refrein inzet of de *beat* dropt. Als ik dat in mijn muziek voor elkaar kan krijgen, dan ben ik een heel tevreden mens.

Pristine beauty

I was commissioned by the Gregorian Festival in Ravenstein in 2010 to compose a piece for the Schola Maastricht, based on the medieval Marian antiphons. The result was *Welle of Mercy*, a quadriptych for choir and string orchestra plus an instrumental 'Interlude' in canon form.

I left the original Gregorian chants intact as much as possible. The melodies are perfect in all their simpleness that I did not want to touch. Yet I composed a personal musical universe around them. In the second movement, 'Regina Caeli', the strings play mechanical pulsating notes. The harmonies and arrangement methods would not have been out of place in a melancholic rock song. The movement is a homage to Jonathan Peter Sharp, the producer of Massive Attack's debut album *Blue Lines*, who died far too young.

Early music does tend to resonate in my work. *Chant* is a setting of Perotinus' *Alleluia Nativitas*. The 14th- century *L'Homme armé* melody pops up in *As I Opened Fire*. *Ponts ténèbres* is a collection of electronic pre-echoes on Orlande de Lassus' *Lamentations of Jeremiah*.

Another example is *Lines & Arcs*, where I use the renaissance motet *Salve Regina* by Robert Wylkynson as a *cantus firmus*. I flattened and extended the nine-part polyphony into a melody line that is embedded in the long notes of the vibraphone, a *cantus firmus* as a musical guide. The other instruments have been laced around this, so to speak. The original Gregorian *Salve Regina* melody also pops up at some point.

The Middle Ages and the Renaissance are in my DNA. The music from that period has always attracted me greatly; I even switched my studies for

Ongenaakbare schoonheid

In 2010 kreeg ik een opdracht van het Gregoriaans Festival in Ravenstein, Limburg. Of ik een stuk wilde componeren voor de Schola Maastricht, gebaseerd op de middeleeuwse Maria-antifonen. Dat is *Welle of Mercy* geworden, een vierluik voor koor en strijkorkest plus een instrumentale 'Interlude' in canon-vorm.

In *Welle of Mercy* heb ik de oorspronkelijke gregoriaanse gezangen zoveel mogelijk intact gelaten. Die melodieën zijn perfect in al hun eenvoud, dus daar wilde ik niet aankomen. Wel heb ik er een eigen muzikale wereld omheen gecomponeerd. In het tweede deel, 'Regina caeli', hebben de strijkers mechanische, pulserende noten. De harmonieën en de wijze van arrangeren zouden niet misstaan in een melancholisch popliedje. Het deel is een eerbetoon aan Jonathan Peter Sharp, de veel te jong gestorven producer van *Blue Lines*, het debuut-album van Massive Attack.

Er weerklinkt vaker oude muziek in mijn werk. *Chant* is een zetting van Perotinus' *Alleluia Nativitas*. In *As I Opened Fire* duidt de veertiende-eeuwse *L'homme armé*-melodie op. *Ponts ténèbres* bestaat uit een verzameling elektronische pre-echo's op Orlando Lassus' *Klaagliederen van Jeremia*.

Een ander voorbeeld is *Lines & Arcs*, waarin ik het renaissance-motet *Salve regina* van Robert Wylkynson gebruik als *cantus firmus*. De negenstemmige polyfonie van dat stuk heb ik platgeslagen en uitgerekt tot een melodielijn die in lange notenwaarden in de vibrafoon ligt, bij wijze van muzikale leidraad. De overige instrumenten zijn daar als het ware omheen geweven. Ook de oorspronkelijke gregoriaanse *Salve regina*-melodie komt voorbij.

this reason. Initially, I was reading history in Nijmegen but then one day I heard *Spem in Alium* by Thomas Tallis and it enchanted me to the extent that I decided to study musicology in Utrecht, where I graduated on a very classic Renaissance subject: the question whether the *Missa benedicta est caelorum Regina* should be attributed to Adriaan Willaert or to Nicolle des Celliers d'Hesdin. I still feel very much at home with 16th-century polyphony. I love Gregorian chant too, as well as the Early Renaissance period with Johannes Ciconia, Johannes Ockeghem, or later with Josquin.

Why does this music appeal so much? Mainly due to its pristine beauty, I think. Beauty was a goal in itself in the Renaissance. An immutable ideal that could not be abandoned to express affects or emotions. Such pureness gets lost later on in musical history. The trouble starts with Gesualdo and Monteverdi: masterly music but not 'clean'. It is too capricious, too chromatic, too focused on textual expression. The same applies to Bach, who can write very dissonantly if the text requires it. Perhaps the classical period approaches the ideal the most, although Haydn plays with conventions, Mozart is frequently ironic, and Beethoven digs his heels in.

Renaissance music does not contain any hidden meanings. It has a directness that I also encounter in minimal and rock music, albeit in a very different way. This is due to a direct connection between what you hear and what you experience. Sound for sound's sake.

4. ALMA REDEMPTORIS / WELLE OF MERCY

Anthony Fiumara

$\text{♩} = 60$

Tenor solo *mf* "My throte is kut un-to my neckke...boone",

Tenor solo *mf* "My throte is kut un-to my neckke...boone",

Schola *mp*

A L- ma * Redemp-tō-ris Ma- ter, quae per- vi- a cae-li por- ta ma- nes, et stel- la ma- ris, succi-erre cadē- ti, sū-rgere qui cu- rat, pō-pu- lo; tu quae genu- is- ti, na- tū- ra mi- rā- te, tu- um san-ctum Ge- ne- si- o-rem, Vir- go pri- us ac postē- ri- us, Gub-ri- é- lis ab- o- re su- mē- no illud Ave, * pecca- tū- rum mi- serē- re.

Schola: begin Alma Redemptoris (totus solennis) in maat 2 (beginmaat 4), voer het van begin tot eind uit in eigen tempo en frasering, (soelbaarheids) van de strijkers en de twee solisten.

Violin I *pp* *legatissimo e sostenuto, sempre senza vibrato* *div. in 2*

Violin II *pp* *legatissimo e sostenuto, sempre senza vibrato* *div.*

Viola *pp* *legatissimo e sostenuto, sempre senza vibrato*

Violoncello *pp* *legatissimo e sostenuto, sempre senza vibrato*

Contrabass *pp* *legatissimo e sostenuto, sempre senza vibrato*

Piano (for rehearsal only)

Time

Brian Eno dedicates a chapter of his book *A Year With Swollen Appendices* to what he calls the 'pathological short attention span' of our times. He describes a way of thinking that is focused on the short term, on rapid results, on fast-changing perspectives and snapshots. A kind of temporal short-sightedness.

By way of counterbalance he points to an idea proposed by the American computer scientist Daniel Hillis. Hillis espouses the idea of the 'deep time of the Long Now' with his plans for a 10,000-year Clock of the Long Now. In his own words, 'I would like to propose a large (think Stonehenge) mechanical clock, powered by seasonal temperature changes. It ticks once a year, bongs once a century, and the cuckoo comes out every millennium.'

On reading that passage I imagine how that giant mechanism would beat for the first time in the distant future. That was the point of departure for *The Clock of the Long Now* for harp and percussion.

What inspires me in Hillis' ideas is the enormous and superhuman timescale that they speak of. We have lost this sense of time in recent history, with man being the measure of all things. You would have to go back to the Middle Ages and Early Renaissance, when the world was still viewed from the perspective of divine cosmology. Time equalled eternity. Humans could articulate the concept of endless time but under no circumstance change it as we think today. This is evident in the music created during that period. A renaissance composer refused to even consider that he might manipulate time. It was an absolute for him; unchangeable. He was allowed to hang his pegs on the clothesline as he wrote his Mass but the line itself was seen as infinite.

De middeleeuwen en de renaissance zitten in mijn DNA. De muziek uit die periode heeft altijd een grote aantrekkingskracht op mij gehad. Ik ben er zelfs voor van studie geswitcht. Aanvankelijk studeerde ik geschiedenis in Nijmegen, maar toen ik op een dag *Spem in alium* van Thomas Tallis hoorde, raakte ik daar zo door betoverd dat ik van de weeromstuit muziekwetenschap ben gaan studeren in Utrecht. Daar ben ik afgestudeerd op een heel klassiek renaissance-onderwerp: de toeschrijving van de *Missa benedicta est caelorum regina* aan ofwel Adriaan Willaert, ofwel Nicolle des Celliers d'Hesdin. Nog altijd voel ik me erg thuis bij de zestiende-eeuwse polyfonie. Ik houd ook erg van het gregoriaans en de vroege renaissance: Johannes Ciconia, Johannes Ockeghem, Josquin, die periode.

Wat me zo aantrekt in die muziek? Ik denk vooral de ongenaakbare schoonheid ervan. In de renaissance was schoonheid een doel op zich. Aan dat ideaal werd niet getornd, er werd niet zomaar vanaf geweken om een affect of een emotie uit te drukken. Die puurheid raakt later in de muziekgeschiedenis vrij snel zoek. Het gedonder begint al bij Gesualdo en Monteverdi: meesterlijke muziek, maar niet per se 'schoon', daarvoor is ze te grillig, te chromatisch, te zeer gericht op tekstexpressie. Hetzelfde geldt voor Bach, die zeer dissonant kan schrijven als de tekst daarom vraagt. Misschien komt de klassieke periode nog het dichtst in de buurt, al speelt Haydn met conventies, is Mozart niet zelden ironisch en smijt Beethoven zijn kont tegen de krib.

De renaissancemuziek kent die dubbele bodems niet. Ze heeft een directheid die ik ook terugvind ik de minimal en de pop – weliswaar op een heel andere manier, maar toch. Het heeft te maken met een onmiddellijke relatie tussen dat wat je hoort en wat je ervaart. Klank omwille van de klank.

This renaissance approach has much in common with how post-war American music dealt with the phenomenon of time. Cage imagined it as a chain of empty containers that he filled with sound. Or take Feldman. His music creates the impression that it has always been there and could continue forever. As if someone opens a hatch that provides a view to an unending stream. 'I work with time in its unstructured existence,' he himself said, 'how time exists before we put our paws on it.'

That is a beautiful idea. Don't meddle with the notes too much; don't want too much; just let time fill up. An interpretation that is at odds with, for example, romantic music. A composer such as Beethoven really drags you right across the room and occasionally slams the door with an almighty bang. He does a lot of cutting and editing. As a composer he resolutely moulds time and sets it to his hand.

What role does time play in my own music? A very different one these days compared to some years ago. My early work was process-based. I regarded time as an objective factor; a space that I could slowly fill. 'Slow' was a keyword for this period. Literally everything I wrote was distinctly unrushed and deliberately impersonal; the process itself determined how a piece would develop.

I am now more inclined to push myself to the forefront as a composer. I am looking for ways to add velocity to my music. To this end it makes sense to proactively intervene in the course of time; to treat time as a psychological mechanism. I cut more, truncate, and work with contrasts and assemblages. Time has become a malleable medium for me.

Tijd

In zijn boek *A Year With Swollen Appendices* wijdt Brian Eno een hoofdstukje aan wat hij de 'pathological short attention span' van onze tijd noemt. Hij beschrijft een denktrant die gericht is op de korte termijn, op snelle resultaten, rap wisselende perspectieven en momentopnames. Een soort temporele kippigheid.

Bij wijze van tegenwicht verwijst hij naar een idee van de Amerikaanse computergeleerde Daniel Hillis, die met zijn plannen voor een tienduizendjarige Clock of the Long Now een *deep time* van de lange duur propageert. In Hillis' eigen woorden: 'I would like to propose a large (think Stonehenge) mechanical clock, powered by seasonal temperature changes. It ticks once a year, bongs once a century, and the cuckoo comes out every millennium.'

Toen ik die passage las, stelde ik mij voor hoe dat reusachtige mechaniek in de verre toekomst voor het eerst zou slaan. Dat was het uitgangspunt voor *The Clock of the Long Now*, voor harp en percussie.

Wat ik inspirerend vind aan Hillis' ideeën is de enorme, bovenmenselijke tijdschaal die eruit spreekt. In de recente geschiedenis, waarin de mens de maat der dingen is, zijn we een dergelijk tijdsbegrip verloren. Daarvoor moet je eigenlijk terug naar de middeleeuwen en vroege renaissance, toen de wereld begrepen werd vanuit een goddelijke kosmologie. Tijd stond gelijk aan de eeuwigheid. Als mens kon je die oneindige tijd misschien articuleren, maar in geen geval vormgeven, zoals we vandaag de dag denken. Dat hoor je terug in de muziek uit die periode. Voor een renaissance-componist laat tijd zich niet manipuleren. Tijd is voor hem absoluut, onveranderlijk. Hij mag er zijn wasknijpers in ophangen en dat is dan zijn mis, maar de waslijn zelf is oneindig.

THE CLOCK OF THE LONG NOW

Anthony Fiumara
2015

Nearly stationary, but with intense energy ♩ = 80

Glockenspiel *f marcato sempre*

Vibraphone

Bass Drum

Harp *f marcato sempre*

Measures 1-5 of the score. The Glockenspiel and Harp parts are marked *f marcato sempre*. The Bass Drum part shows a sequence of rests and notes in 4/4 time.

Measures 6-9 of the score, continuing the instrumental textures.

Measures 10-13 of the score, continuing the instrumental textures.

15

Measures 15-18 of the score. The piano part includes dynamic markings *p* and *f*. The Glockenspiel and Harp parts continue.

19

Measures 19-22 of the score. The piano part is marked *f*. The Glockenspiel and Harp parts continue.

26

Measures 26-29 of the score. The piano part is marked *mf*. The Glockenspiel and Harp parts continue.

Originality versus authenticity

During the last edition of the Holland Festival I was very impressed with *Manifesto*, a film installation by the German video artist Julian Rosefeldt in which the actress Cate Blanchett reflects on art and society in the words of 13 very different individuals (including a vagabond, a TV presenter, and a kindergarten teacher). Her texts are based on manifests and pieces of writing produced by major artists and art movements, ranging from Filippo Marinetti's *Manifesto of Futurism* to Lars von Trier's *Dogma 95* and Jim Jarmusch' *Golden Rules of Filmmaking*.

A citation from Jarmusch' text in particular has really stayed with me. He expresses a credo to my heart. 'Nothing is original', he states. 'Steal from anywhere that resonates with inspiration or fuels your imagination. Devour old films, new films, music, books, paintings, photographs, poems, dreams, random conversations, architecture, bridges, street signs, trees, clouds, bodies of water, light and shadows. Select only things to steal from that speak directly to your soul. If you do this, your work (and theft) will be authentic.'

What appeals to me is that Jarmusch debunks a persistent myth in a few lines. Namely, that good art should be original. Of course originality – like innovation – has been an important criterion for the appreciation of art for a long time. Art critics still use both terms all the time. Often they fail to realise these are historically entrenched concepts rooted in romanticism and 20th-century avant-garde movements. The question is whether these aesthetic frameworks continue to be relevant to this day. Moreover: is originality really possible or is an artist always the sum of the influences that he or she has digested?

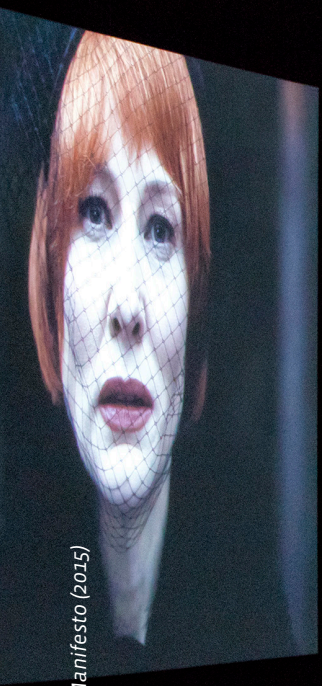
Die renaissancistische tijdsopvatting vertoont veel raakvlakken met hoe er in de naoorlogse Amerikaanse muziek werd omgesprongen met tijd. Cage stelde zich de tijd voor als een keten lege containers die hij opvulde met klanken. Of Feldman: zijn muziek wekt de indruk dat ze altijd al bezig was en eeuwig door zou kunnen gaan. Alsof iemand een luik opent dat een doorkijkje biedt op een oneindige stroom. 'I work with time in its unstructured existence, zei hij zelf, 'how time exists before we put our paws on it.'

Ik vind dat een prachtig idee. Niet te veel plooiën met de noten, niet te veel willen, maar de tijd laten volstromen. Het is tevens een opvatting van tijd die haaks staat op bijvoorbeeld de romantische muziek. Een componist als Beethoven sleurt je echt van de ene naar de andere hoek van de kamer, en smijt tussendoor nog even heel hard een deur dicht. Hij is een heel monterende componist, die de tijd doelbewust kneedt en naar zijn hand zet.

Welke rol tijd in mijn eigen muziek speelt? Tegenwoordig een heel andere dan enkele jaren terug. Mijn vroege werk is erg procesmatig van karakter. Tijd beschouwde ik als een objectief gegeven, als een ruimte die ik langzaam kon laten vollopen. Langzaam is sowieso een sleutelwoord voor die periode. Werkelijk alles wat ik schreef, was extreem traag en doelbewust onpersoonlijk: het proces bepaalde waar een stuk naar toe ging.

Nu plaats ik mezelf meer op de voorgrond als componist. Ik zoek naar manieren om snelheid in mijn muziek te brengen. Dan helpt het om actief in te grijpen in het tijdsverloop, om tijd als een psychologisch gegeven te zien. Ik knip nu meer, kap af en werk veel met contrasten en montages. Tijd is voor mij een maakbaar medium geworden.

Julian Rosefeldt, Manifesto (2015)



The American artist and writer Austin Kleon poses the same question in *Steal Like an Artist*. In a nutshell he says that major artists have borrowed and stolen down the centuries and have always put their own spin on the spoils. To do so is rather brilliant in itself. But is it also original – as in genuine?

I think that the source of art is virtually always outside the artist. Any person who creates is embroidering on existing examples and influences. Seen from this angle, originality is an illusion; especially in our modern world where the by-products of centuries of art and music history are all over the place. Still, art can be very wayward. So the main question is one of authenticity. To quote Jarmusch once again, 'Authenticity is invaluable; originality is non-existent.'

I interviewed György Ligeti a few years ago. Afterwards, and off the record, we talked about composing. 'Steal everything!' he urged. And indeed, Ligeti stole everything he could lay his hands on; from Bartók to African polyrhythms to jazz. He taught me that a good composer is above all a good and ardent listener.

I see myself as a musical curator who puts through the wringer what he has heard and shapes it anew. The elements involved can vary greatly. For instance I wrote a song in 2010, *The House That I Built*, for the Utrecht Early Music Festival that comprises a minimal pulse, baroque melodic contours, and a harmonic progression that is at the basis of many rock songs. Of course, these influences can be detected but I cherish the illusion that the result is an authentic piece of music.

To be perfectly clear, I do not regard myself as an appropriation artist. Influences, derivations, and annexations become much more interesting when they start to live a life of their own. Whether this happens depends

Originaliteit versus authenticiteit

Tijdens het afgelopen Holland Festival was ik erg onder de indruk van *Manifesto*, een filminstallatie van de Duitse videokunstenaar Julian Rosefeldt. Actrice Cate Blanchett reflecteert daarin bij monde van dertien uiteenlopende personages (onder meer een zwerver, een tv-presentator en een kleuterjuf) over kunst en maatschappij. Haar teksten zijn gebaseerd op manifesten en geschriften van grote kunstenaars en kunststromingen, variërend van het *Futuristisch manifest* van Filippo Marinetti tot Lars von Triers *Dogma 95* en Jim Jarmusch' *Golden Rules of Filmmaking*.

Een citaat uit Jarmusch' tekst is mij in het bijzonder bijgebleven, omdat hij een credo naar mijn hart formuleert. 'Nothing is original', schrijft hij. 'Steal from anywhere that resonates with inspiration or fuels your imagination. Devour old films, new films, music, books, paintings, photographs, poems, dreams, random conversations, architecture, bridges, street signs, trees, clouds, bodies of water, light and shadows. Select only things to steal from that speak directly to your soul. If you do this, your work (and theft) will be authentic.'

Wat mij aanspreekt is dat Jarmusch hier in een paar regels een hardnekkige mythe ondergraaft, namelijk de aanname dat goede kunst origineel zou moeten zijn. Natuurlijk is originaliteit, net als vernieuwing trouwens, lange tijd een belangrijk criterium geweest voor de waardering van kunst. In de kunstkritiek worden beide termen nog steeds te pas en te onpas gebruikt. Vaak zonder het besef dat het om historisch verankerde begrippen gaat die hun wortels hebben in de romantiek en de twintigste-eeuwse avant-gardes. De vraag is echter of die esthetische kaders

on the assembly. A variety of components can fuse into an organic whole that can stand on its own feet.

Canto Ostinato for Orchestra

My thinking about composing and styles implies that I like to make arrangements. Preferably of music that raises the question, ‘how on earth has the composer managed to do all *this?*’ Arranging is like hands-on analysis. It is almost as if I swallow and digest the piece to make it mine.

I made an orchestral score for Simeon ten Holt’s *Canto Ostinato* last year. The job entailed a lot more than just arranging. The choices I needed to make went further than the distribution of parts over the orchestra instruments.

The timbre of the four pianos in *Canto Ostinato* is like a black-and-white photograph. Together, the instruments resemble a monochromatic canvas, like a *color field painting* by Mark Rothko or Ad Reinhardt. A homogenous sound prevails. If you close your eyes you could be listening to one, two, or even 10 instruments. The individual pianos merge into a single object that is rotating in time.

I wanted to retain the monochrome character of the original version in my orchestration. *Canto* is not a composition with abrupt sound or colour transitions nor major variations in playing techniques or pronounced differences in instrumentation. The material and its slow metamorphosis need to be central stage – too much emphasis on the instrumentation is merely a distraction from the fluid unfolding of time that is so often Ten Holt’s subject.

vandaag de dag nog even relevant zijn. Bovendien: is originaliteit écht mogelijk, of is een kunstenaar altijd een optelsom van de invloeden die hij of zij heeft opgezogen?

In *Steal Like an Artist* stelt de Amerikaanse kunstenaar en schrijver Austin Kleon dezelfde vraag. Kort samengevat zegt hij dat grote kunstenaars door de eeuwen heen altijd hebben geleend en gejat, om vervolgens een eigen draai aan te geven aan hun buit. Dat is op zichzelf vrij geniaal natuurlijk. Maar is het ook origineel, dat wil zeggen: oorspronkelijk?

Ik denk dat de oorsprong vrijwel altijd buiten de kunstenaar ligt. De scheppende mens borduurt nu eenmaal voort op bestaande voorbeelden en invloeden. Zo bezien is originaliteit een illusie, helemaal in onze moderne wereld waarin eeuwen aan kunst- en muziekgeschiedenis letterlijk voor het oprapen liggen. Dat neemt niet weg dat kunst wel degelijk eigen kan zijn. De vraag is er dus een van authenticiteit. Om Jarmusch nog een keer aan te halen: ‘Authenticity is invaluable; originality is non-existent.’

Jaren geleden heb ik György Ligeti eens geïnterviewd. Na afloop spraken we *off the record* nog wat over componeren. ‘Steal everything!’, drukte hij mij op het hart. En inderdaad, Ligeti jatte alles wat los en vast zat, van Bartók tot Afrikaanse polyritmiek en jazz. Hij leerde mij dat een goede componist vooral een goede en verwoede luisteraar is.

Ik zie mijzelf als een muzikaal curator, die wat hij heeft gehoord door de mangel haalt en in een nieuwe vorm giet. Dat kunnen heel verschillende elementen zijn. Zo is het lied *The House That I Built*, dat ik in 2010 schreef voor het Festival Oude Muziek, een samengaan van een minimal-puls, een barokke melodievoering en een harmonische progressie die aan de basis

Moreover, the original *Canto Ostinato* has an open structure. The work consists of layers and modules that can be repeated and stacked at will. The player decides how to shape the freedom that *Canto* offers. If they want to engage with the piece for a year, with an ensemble, in order to learn it from the inside out, this is possible. However, if they decide to establish the number of repetitions, the dynamics, and the playing method in advance that is great, too. Experience shows that most players tend to cast *Canto* in a more or less fixed form.

To make an orchestration of the four pianos of *Canto Ostinato* is like translating an intimate conversation into a group discussion among 60 people. Is this at odds with the original concept of the piece, or is it indeed possible? The latter, I think, even if the conversation will be a different one. Just as you should either facilitate a group discussion or break up the group into smaller units (otherwise the discussion will be bogged down in chaos) I needed to manage my orchestration.

An orchestra is an intricate machine with its own rules and practical objections. I translated Ten Holt's built-in instructions and freedoms for that apparatus. I divided the orchestra into two halves that are constantly engaged in dialogue – exactly as the pianists in the original. As with a literary translation, it is impossible to literally convert every nuance, pun, and culture-specific allusion. But if everything goes well, you gain something else while retaining the spirit of the original.

Canto Ostinato suddenly appears to be in full-colour in my arrangement. I could make audible melodic lines and motions that are barely noticeable in the piano version. Listeners are treated to a *Canto* with saturated timbres and gestures that only a symphony orchestra is capable of. They are immersed in music.

ligt van veel popliedjes. Natuurlijk hoor je die invloeden terug, maar toch koester ik de illusie dat het uiteindelijke resultaat iets eigens is.

Voor de duidelijkheid: ik zie mijzelf niet als een *appropriation artist*. Ik vind het veel interessanter als invloeden, ontleningen en annexaties hun eigen leven gaan leiden. Of dat lukt hangt af van van de assemblage. Of er uit de verschillende bestanddelen een organisch geheel ontstaat dat op eigen benen kan staan.

Canto Ostinato for Orchestra

Mijn denken over componeren en over stijlen maakt dat ik graag bewerk. Bij voorkeur muziek waarvan ik denk: 'hoe heeft de componist dit in godsnaam geflikt?' Arrangeren is voor mij een soort *hands on* manier van analyseren. Als ik een stuk bewerk, dan eet ik het als het ware op en maak het van mij.

Vorig jaar heb ik een orkestbewerking gemaakt van Simeon ten Holts *Canto ostinato*. Die klus hield meer in dan arrangeren alleen. Ik moest keuzes maken die verder gingen dan het verdelen van de stemmen over het orkestinstrumentarium.

Zo is de klank van de vier piano's van *Canto ostinato* als een zwart-witfoto. Samen zijn de instrumenten als een monochrome *colorfield painting* van Mark Rothko of Ad Reinhardt. Er heerst een homogene *sound die*, als je ogen sluit, evengoed uit één, twee, of tien instrumenten zou kunnen komen. De afzonderlijke piano's versmelten tot één object, wentelend in de tijd.

Die effenheid van de oorspronkelijke versie wilde ik behouden in mijn orkestratie. *Canto* is geen compositie van plotselinge klank- of kleurwisselingen, noch van grote variaties in speeltechnieken. Het materiaal en zijn

Ten Holt referred to his much-used scoring with multiple pianos as his 'personal orchestra'. In an interview with Erik Voermans he said he was a romantic who had more in common with Schumann than with Glass or Reich.

Romantic, Schumann, personal orchestra: I think *Canto* was asking for an orchestration. To be honest, I was surprised that nobody before me had thought of it. Had *Canto Ostinato for Orchestra* been a film, I would say, 'If you liked the book you should definitely come to the cinema.'

Reflections

'An emperor ordered two crews of artists to make a wall painting. One group was from Greece and the other from China. The walls were separated so the artists could not see the work of the other group before it was finished. When the Chinese had completed their mural it was presented to the Court. The Greeks did not complete the work until a few weeks later. Finally, the emperor came to see the result. The Greeks had polished their wall until the surface softly reflected the painting made by the Chinese.'

The above parable is included in a recent catalogue, published by the Municipal Museum in The Hague, about the artist Daan van Golden. You could call him the Dutch Roy Lichtenstein; he takes fragments from existing visuals and enlarges them to create his own paintings. Van Golden's work is all about surface. But what a surface! Whereas you tend to recognize the sources to which he refers (Matisse, Pollock, a serviette from the Dutch department store HEMA, a Mozart silhouette) simultaneously his cut-outs and the scaling-up that he applies make his works characteristic and powerful.

trage metamorfose moeten centraal staan – teveel nadruk op instrumentatie leidt alleen maar af van die fluïde afwikkeling van de tijd, die zo vaak het onderwerp is bij Ten Holt.

Bovendien heeft *Canto ostinato* oorspronkelijk een open structuur. Het werk bestaat uit lagen en modules, die naar eigen inzicht kunnen worden herhaald en opgestapeld. Het is de beslissing van de speler op welke manier hij de vrijheid van *Canto* vormgeeft. Als hij met zijn ensemble een jaar lang met het stuk bezig wil zijn om het van binnenuit te leren kennen, dan kan dat. Maar als hij besluit om op voorhand het aantal herhalingen, de dynamiek en de speelwijze vast te leggen, dan is dat ook prima. De ervaring leert dat de meeste spelers *Canto* al snel in een min of meer gefixeerde vorm consolideren.

Een orkestratie maken van de vier piano's van *Canto ostinato*, is als een vertrouwelijk gesprek vertalen naar een groepsdiscussie met zestig man. Staat dat haaks op het oorspronkelijke idee achter het stuk, of is het wel degelijk mogelijk? Ik denk dat het kan, al wordt het een ander soort gesprek. Zoals je een groepsdiscussie moet voorzitten of in kleinere partijen moet verdelen (wil je niet in chaos verzanden), zo moest ook mijn orkestratie in banen worden geleid.

Het orkest is een enorme machine met zijn eigen wetten en praktische bezwaren. Voor dat apparaat heb ik een vertaling gemaakt van Ten Holts oorspronkelijke instructies en vrijheden. Zo heb ik het orkest in twee helften verdeeld, die voortdurend met elkaar in dialoog zijn – precies zoals de pianisten in het origineel. Net zoals bij een literaire vertaling kun je niet alle nuances, woordspelingen en cultuurspecifieke betekenissen letterlijk omzetten. Maar als het goed is, komt daar wat voor in de plaats, met behoud van de geest van het origineel.



In mijn bewerking is het alsof je *Canto ostinato* ineens in kleur hoort. Ik kon lijnen en bewegingen hoorbaar maken die in de pianoversie nooit zouden opvallen. De luisteraar krijgt een *Canto* die verzadigd is van timbre, uitgevoerd met de gebaren zoals alleen een symfonieorkest die kan maken. Hij wordt omhuld door de muziek.

Ten Holt noemde zijn veelgebruikte bezetting van meerdere piano's zijn 'persoonlijke orkest'. In een interview met Erik Voermans noemde hij zichzelf eens een romanticus, meer verwant met Schumann dan met Glass of Reich.

Romanticus, Schumann, persoonlijk orkest: ik denk dat *Canto* vroeg om een orkestratie. Ik was eerlijk gezegd verbaasd dat nog nooit iemand vóór mij op dat idee was gekomen. Als *Canto Ostinato for Orchestra* een film was, zou ik zeggen: 'Als je het boek mooi vond, kom dan zeker naar de bioscoop.'

Spiegelingen

'Een keizer gaf een ploeg Griekse en een groep Chinese kunstenaars opdracht ieder een wand te beschilderen. Tussen beide muren werd een afscheiding gemaakt zodat zij elkaars werk niet voortijdig zouden kunnen zien. Toen de Chinezen klaar waren, werd hun wandschildering onthuld. Een paar weken later hadden de Grieken hun werk beëindigd en kon de keizer ook dit resultaat komen bekijken. Zij hadden hun muurvlak zo gepolijst dat de schildering van de Chinezen er zacht in spiegelde.'

Bovenstaande parabel komt uit een recente catalogus van het Gemeentemuseum Den Haag over kunstenaar Daan van Golden. Je zou hem de

I am currently working on a string quartet based on fragments from romantic composers as the basis for a new composition. The pieces will be in the vein of Daan van Golden. The superfast runs in Chopin's *Étude révolutionnaire* and a few bars of accompaniment from a Schubert song will be imbued with life. It does something to the listener's head.

So what is the crux? I think a mechanism is at work that we have seen in rock art but also in Warhol's serial repetitions and Lichtenstein's *comic paintings*. Normally, an object or motif is allocated meaning within its setting but if you isolate it, the context is stripped away. If, subsequently, the fragment is substantially enlarged or systematically repeated, it becomes an enormous reflection of itself. While it will resemble the original to a deceptive degree it also becomes autonomous and thereby unique.

The same anew

Why do some people want to hear the same song over and over again? Why does a child ask to be told a story time after time even if it knows the ending by heart? Repetition radiates a mesmerizing power. I speak from experience for I have always felt very much at home with music in which repetition is key. From Feldman and minimal to the ambient music of Brian Eno and the Electronic Dance Music of this day.

What fascinates me about repetitive music is that it is at odds with our western musical thinking. Starting from the early baroque to (roughly) World War II, our music has been a teleological affair. It moved from A to B, from exposition to development, from pause to climax in keeping with what I will call an abstract dramatic narrative.

Nederlandse Roy Lichtenstein kunnen noemen: hij neemt fragmenten uit bestaand beeldmateriaal en blaast die vervolgens op tot een eigen schilderij. Eigenlijk is Van Golden's werk ook alleen maar oppervlak, maar wat voor een oppervlak! Je herkent de bronnen waarnaar hij verwijst maar al te goed (Matisse, Pollock, een Hema-servet, een Mozart-silhouet), maar tegelijkertijd geven de uitsnedes die hij maakt en de schaalvergroting die hij toepast zijn werken een enorme eigenheid en kracht.

Momenteel ben ik bezig met een strijkkwartet, waarin ik fragmenten van romantische componisten als basis neem voor een nieuwe compositie. Dat worden echt Daan van Golden-achtige stukjes. De razendsnelle loopjes van Chopin's *Étude révolutionnaire* of een paar maten begeleiding uit een Schubert-lied gaan een heel eigen leven leiden. Dat doet iets met het hoofd van de luisteraar.

Waar 'm dan in zit? Er is denk ik een mechanisme werkzaam dat we kennen uit de pop art, uit de reeksmatige herhalingen van Warhol en de *comic paintings* van Lichtenstein. Normaal gesproken krijgt een voorwerp of een motief betekenis binnen zijn context. Maar door het te isoleren wordt die context er als het ware af gestript. Wanneer je zo'n fragment vervolgens ook nog eens vergroot of stelselmatig herhaalt, wordt het een enorme, spiegeling van zichzelf. Het lijkt enerzijds bedrieglijk veel op het origineel, anderzijds is het tot iets autonooms, iets eigens geworden.

The same anew

Waarom wil een mens steeds hetzelfde liedje horen? En waarom vraagt een kind keer op keer om hetzelfde verhaaltje, zelfs als het de afloop al kent?

Rigorous repetition makes short shrift of teleology as well as narrativity. In repetitive music, goal-oriented linear development makes way for process. You hear how motifs and rhythms interlock and constantly lead to new patterns. Everything revolves around experiencing a certain state, which could then shift into a different state. Or perhaps not.

Repetitive music implies that the overall arc is less important than the moment itself. This lends an immediacy to such pieces; you can let yourself be carried away by the sound, in a wonderful kaleidoscope of repetitive motifs. This is why the trancelike mindset that such music can evoke has a hypnotic effect.

Repetition also appeals to the human aptitude for pattern recognition. Therefore, we hear constant change in repetitive music. That is precisely what happens in Reich's phasing pieces or in Glass's *Music in Twelve Parts*. The material is incredibly simple but you start to detect depth in due course. The illusion of a foreground and a background, a semblance of polyphony, of high, low and middle voices. Always the same, always different. Eno gives an apposite description of this paradoxical relation between repetition and variation in his *Oblique Strategies*, 'repetition is a form of change'.

James Joyce phrased it even pithier, 'The same anew'. I have used these words as my motto for a long time. In my early work I experimented extensively with repetitive processes. I found it fascinating to see what happens if music unrolls according to a predetermined set of rules. Ambient-like installation pieces, such as *Counting Eskimo Words for Snow* and *Waxing, Waning* consist of a small stash of sounds that are distributed over time according to computer algorithms that I programmed myself.

Er gaat een bezwerende kracht uit van herhaling. Ik spreek uit ervaring: ik heb mij altijd erg thuis gevoeld bij muziek waarin herhaling een grote rol speelt. Van Feldman en minimal tot de ambient van Brian Eno of de huidige Electronic Dance Music.

Wat mij fascineert aan repetitieve muziek is dat zij haaks staat op ons westerse muzikale denken. Van de vroege barok tot aan pakweg de Tweede Wereldoorlog is onze muziek een teleologische aangelegenheid geweest. Zij bewoog zich van A naar B, van expositie naar doorwerking, van rustpunt naar climax, volgens wat ik maar even een abstract dramatisch narratief noem.

Rigoureuze herhaling maakt korte metten met zowel teleologie als narrativiteit. In repetitieve muziek maakt een doelgericht lineair verloop plaats voor een proces. Je hoort hoe motieven en ritmes in elkaar grijpen en steeds tot nieuwe patronen leiden. Het draait om het ervaren van een toestand, die vervolgens langzaam naar een andere toestand kan bewegen. Of niet.

In repetitieve muziek is de grote vorm ondergeschikt aan het moment. Dat geeft die stukken iets onmiddellijks: je kunt je helemaal laten meesleuren in de klank, in de wonderlijke caleidoscoop van herhalende motiefjes. Vandaar de hypnotiserende werking of de trance-achtige gemoedstoestand die je bij dergelijke muziek kunt ervaren.

Herhaling doet bovendien een beroep op de menselijke aanleg voor patroonherkenning, waardoor we in repetitieve muziek steeds andere dingen menen te horen. Dat is precies wat er gebeurt in de *phasing*-stukken van Reich of in *Music in Twelve Parts* van Glass. Het materiaal is onvoorstelbaar eenvoudig, maar toch begin je naar verloop van tijd reliëf te

A Lyrical and oddly flowing ♩ = 120

Measures 1-6: *f legato* — *mf* — *f* — *mf* — *p* — *mf*

Measures 7-12: *f* — *mf* — *f* — *mf* — *p* — *mf*

Measures 13-18: *f* — *mf* — *f* — *mf* — *p* — *mf*

Measures 19-24: *f* — *mf* — *f* — *mf* — *p* — *mf*

Measures 25-30: *f* — *mf* — *f* — *mf* — *p* — *mf*

Measures 31-36: *f* — *mf* — *f* — *mf* — *p* — *mf*

Measures 37-38: *f* — *mf* — *f* — *mf* — *p*

horen. Er begint zich een illusie van voor- en achtergrond af te tekenen, een schijnpolyfonie van boven-, onder- en middenstemmen. Je hoort steeds hetzelfde, maar telkens op een andere manier. Eno omschrijft die paradoxale relatie tussen herhaling en variatie treffend in zijn *Oblique Strategies*: ‘repetition is a form of change’.

James Joyce formuleerde het nog kernachtiger. ‘The same anew’. Ik heb die woorden lang als motto gebruikt. In mijn vroege werk experimenteerde ik veel met herhalende processen. Ik vond het interessant om te kijken wat er gebeurt als muziek zich volgens een vooraf bepaalde set regels ontvouwt. Ambient-achtige installatiestukken als *Counting Eskimo Words for Snow* en *Waxing, Waning* bestaan elk uit een voorraadje geluiden die volgens zelf geprogrammeerde computer-algoritmes worden verdeeld over de tijd. Bijvoorbeeld: ‘geluid x mag eens per minuut voorkomen, met een kans van tachtig procent, maar niet gelijktijdig met geluid y.’ In principe zijn dit oneindige composities, waarin je weliswaar steeds dezelfde elementen voorbij hoort komen, maar telkens in een nieuwe constellatie. ‘The same anew’.

Het tweede deel uit *The River Beneath Us*, voor saxofoon solo, is een vrij recente compositie waarin ik speel met dat spanningsveld tussen herhaling en verandering. Feitelijk bestaat het stuk uit drie componenten. De eerste laag is een dalende rechte kwart die heel geleidelijk, stapje voor stapje wordt opgevuld. Die neerwaartse lijn rek ik op met een tweede laag die bestaat uit gebroken drieklanken. Daar leg ik vervolgens weer een ritmisch raster overheen, een figuur die van zestienden, via triolen, naar achtsten loopt en vice versa. Alsof je een asbak op z'n kant hoort tolleren. Het resultaat is bedrieglijk eenvoudig: op het eerste gehoor lijkt het een grote herhalende beweging, maar als je beter luistert, blijkt alles

For instance, 'sound x can occur once per minute with an 80% chance of probability but not simultaneous with sound y.' Essentially, these are infinite compositions where the same elements pass by, time after time, but always in new constellations. 'The same anew'.

The second movement for solo saxophone in *The River Beneath Us* is a fairly recent composition, in which I played with this tension between repetition and change. The piece comprises three components. The first layer is a descending perfect 4th that is being completed very gradually, step by step. I am 'stretching' this downward line using a second layer that consists of broken triads. On top of this, I am deploying a rhythmical raster; a figure that runs from sixteenth notes via triplets to eighth notes and vice versa. As if you hear an ashtray that is spinning on its side. The result is deceptively simple. At first glance it sounds like one major repetitive motion but as you listen more closely everything continually turns out to be slightly altered. I have used the same model for the violin solo in the 'Lacrimosa' in *Memorial Park*.

Repetitiveness manifests in a different manner in my recent work. Iteration still plays a part but it stays close to the surface. It no longer is a determining element in terms of form. *Here Comes Everybody* premiered last summer. It is an energetic orchestral work with a tuneful central part, written for JeugdOrkest Nederland. Repetitive motifs are abundantly present in the score. However, mainly as a means to create large sound fields. The overall structure is based on different principles; assemblages, the verse-refrain-like form in pop songs. I have lately started to experiment with sharp contrasts and rhythmical layers. That has everything to do with writing for bigger ensembles. The orchestra is, of course, a medium especially suited for painting such juxtapositions.

voortdurend net even anders. De violsolo in het 'Lacrimosa' uit *Memorial Park* is volgens hetzelfde model gecomponeerd.

In mijn recente werk manifesteert repetitiviteit zich op een andere manier. Herhaling speelt nog een rol, maar meer aan de oppervlakte. Het is niet langer een vormbepalend element. Afgelopen zomer ging *Here Comes Everybody* in première, een energiek orkestwerk met een zangerig midden-deel dat ik schreef voor het JeugdOrkest Nederland. Herhalende motieven zijn volop aanwezig in die partituur, maar vooral als een middel om grote klankvlakken te maken. De overkoepelende structuur berust op andere principes: montages, de couplet-refrein-achtige vorm van popsongs. Ik experimenteer de laatste tijd graag met felle contrasten en ritmische lagen. Dat heeft alles te maken met de grotere bezettingen waarvoor ik ben gaan schrijven. Het orkestmedium is natuurlijk bij uitstek geschikt om zulke tegenstellingen in de verf te zetten.

Liedjes en machientjes

Grosso modo valt mijn werk uiteen in twee manieren van componeren: of ik schrijf liedjes, of ik maak machientjes. De liedjes vertegenwoordigen mijn lyrische kant, die vindt dat muziek in essentie over zingen gaat en daarmee over melodie. De machientjes belichamen de ritmische drive en mechanische motoriek van mijn stukken, elementen die nauw samenhangen met de repetitieve aard van mijn muziek.

Op papier lijken het diametraal tegengestelde werelden, maar in de klinkende praktijk gaan ze verrassend goed samen. Dat machientjes uit volle borst kunnen zingen, realiseerde ik me toen ik voor ensemble

KYRIE

Lyrical and very even $\text{♩} = 90$

mf *subtle accents*

S. *mf* *subtle accents* 2 3 4
I wish I'd wond-ered where you were. But the gift of wond-er-ing was tak-en from me

A. *mf* *subtle accents*
I wish I'd wond-ered where you were. But the gift of wond-er-ing was tak-en from me

T. *mf* *subtle accents*
I wish I'd wond-ered where you were. But the gift of wond-er-ing was tak-en from me

B. *mf* *subtle accents*
I wish I'd wond-ered where you were. But the gift of wond-er-ing was tak-en from me

Vin. I *mf* *unis.*
Vln. II *mf* *unis.*
Via. *mf* *pizz.*
Vc. *mf* *pizz.*
Db. *mf*

5 6 7 8 9

S. si-lent-ly. I did-n't no-tice it at all. Felt left a-lone, but with-out feel-ing it.

A. si-lent-ly. I did-n't no-tice it at all. Felt left a-lone, but with-out feel-ing it.

T. si-lent-ly. I did-n't no-tice it at all. Felt left a-lone, but with-out feel-ing it.

B. si-lent-ly. I did-n't no-tice it at all. Felt left a-lone, but with-out feel-ing it.

Vin. I
Vln. II
Via.
Vc.
Db.

10 11 12 13

S. Left, but no one was leav-ing. So there was noth-ing to cry for:

A. Left, but no one was leav-ing. So there was noth-ing to cry for:

T. Left, but no one was leav-ing. So there was noth-ing to cry for:

B. Left, but no one was leav-ing. So there was noth-ing to cry for:

Vin. I
Vln. II
Via.
Vc.
Db.

14 15 16 17

S. e-ven the small one-let-ter word I was lost in a space which was -n't there.

A. e-ven the small one-let-ter word I was lost in a space which was -n't there.

T. e-ven the small one-let-ter word I was lost in a space which was -n't there.

B. e-ven the small one-let-ter word I was lost in a space which was -n't there.

Vin. I
Vln. II
Via.
Vc.
Db.

Songs and little machines

My work can roughly be divided into two types of compositions. Either I write songs or I create little machines. The songs represent my lyrical side, which believes that in essence music is about singing and thus about melody. The machines embody the rhythmical drive and mechanical locomotion of my pieces; elements that are closely connected to the repetitive nature of the music.

These seem diametrically opposed worlds on paper, but in resounding practice they combine surprisingly well. I realised that musical machines can sing lustily when I made an arrangement of Terry Riley's *A Rainbow in Curved Air* for ensemble Lunapark. I always experienced the piece as a large singing surface but once you dive into the notes it becomes clear that combined mechanical procedures are driving this surface.

The early music of Arvo Pärt labours under a similar paradox. He wrote very conceptually at the start of his so-called *tintinnabuli* period. Pieces such as *Fratres* and *Cantus in memoriam Benjamin Britten* are based on very rigid systems. And yet the outcome is serene; almost heavenly. Curiously, his work is also very personal, regardless of the process-based approach. Pärt is Pärt. Recognisable among thousands.

There is something very moving about music that has a rigorous structure but still comes alive and is intensely human. Often the way it is played is crucial. Even the most rigid mechanism is subject to small imperfections and deviations in human hands. Musicians inevitably put something of themselves into the notes. I deliberately leave space for this in my own scores. Apart from the notes, I use very few expressive markings. Perhaps

Lunapark een bewerking maakte van Terry Riley's *A Rainbow in Curved Air*. Ik ervoer dat stuk altijd als een groot zingend oppervlak, maar wanneer je in de noten duikt, merk je hoe die buitenkant wordt aangedreven door een optelsom van mechanische procedés.

De vroege muziek van Arvo Pärt kent eenzelfde paradox. In het begin van zijn zogenaamde *tintinnabuli*-periode schreef hij ontzettend conceptueel. Stukken als *Fratres en Cantus in memoriam Benjamin Britten* berusten op uiterst starre systemen. Toch klinkt het resultaat heel sereen, hemels bijna. Op een wonderlijke manier is zijn werk ongeacht zijn procesmatigheid ook heel persoonlijk. Pärt is Pärt. Herkenbaar uit duizenden.

Er schuilt voor mij iets ontroerends in muziek die ondanks haar strenge opzet tot leven komt en iets menselijks krijgt. Vaak zit het 'm in de uitvoering. In mensenhanden is zelfs het meest rigide mechaniek onderhevig aan kleine imperfecties en afwijkingen. Musici leggen nu eenmaal altijd iets van zichzelf in de noten, dat is onontkomelijk. In mijn eigen partituren laat ik daar doelbewust ruimte voor. Afgezien van de



Lunapark

tempo indications, a dynamic suggestion here and there, an occasional accent. That is mostly it.

Take the 'Kyrie' in *Memorial Park*. The cellos and basses constantly reprise a descending three-tone motif, as in a *passacaglia*. The other strings and the choir all produce the same ascending line a-b-c-d-e even if every voice starts the motif at a different moment. Although this movement's form is really strict, with the proper interpretation the result is a warm sound bath.

Repeating ourselves

I must have been about 20 years old when I saw *Koyaanisqatsi* for the first time. I seem to remember standing on my head when I left the cinema. I was completely overwhelmed by Godfrey Reggio's images of epic landscapes and metropolitan panoramic views. Not least due to the visual decelerations, accelerations, and repetitions. Not to mention Philip Glass's hallucinatory music.

I was unable to see the world 'as normal' for weeks. I viewed everything through *Koyaanisqatsi* glasses. The main reason was the excellence of the film but I also started to realise that the entire world consists of repetitive patterns if you look closely.

Repetition has always played a key part in human existence. Nature consists of cycles. Think of the seasons, the motion of celestial bodies in space, tidal patterns, day and night, birth and death. Ritualised repetitive patterns have dominated human society for centuries. The church calendar and the daily canonical hours speak volumes.

noten geef ik minimale aanwijzingen: een tempo-aanduiding, hier en daar een dynamische wenk en soms een accent. Dat is het wel zo'n beetje.

Neem het 'Kyrie' uit *Memorial Park*. De celli en bassen herhalen voortdurend een dalend motief van drie tonen, zoals in een *passacaglia*. De andere strijkers en het koor verklanken allemaal dezelfde stijgende lijn a-b-c-d-e, al zet iedere stem het motief op een ander moment in. Met andere woorden: dit deel berust op een ontzettend strikte vorm, maar met de juiste interpretatie is het resultaat een warm klankbad.

Repeating ourselves

Ik was een jaar of twintig toen ik *Koyaanisqatsi* voor het eerst zag. Ik geloof dat ik op de kop de bioscoop ben uitgekomen. Ik was compleet overdonderd: door Godfrey Reggio's beelden van epische landschappen en grootstedse vergezichten. Door de visuele vertragingen, versnellingen en herhalingen. En natuurlijk door de hallucinante muziek van Philip Glass.

Na afloop was ik wekenlang niet meer in staat om de wereld normaal te zien. Ik bekeek alles door een *Koyaanisqatsi*-bril. Dat had allereerst te maken met hoe goed die film in elkaar zit. Maar ik begon ook te beseffen dat de hele wereld eigenlijk uit zulke repetitieve patronen bestaat.

Herhaling heeft altijd een grote rol gespeeld in het leven van de mens, al was het maar omdat de natuur bestaat uit cycli. Denk aan de seizoenen, de bewegingen van de hemellichamen, eb en vloed, dag en nacht, geboorte en dood. In samenhang daarmee zijn geritualiseerde vormen van herhaling eeuwenlang dominant geweest in de menselijke samenleving. De kerkkalender of de dagelijkse getijdengebeden spreken boekdelen.

In our modern world we are governed by repetitive processes more than ever before. From annual returns and quarterly figures to the 9-to-5 rota of the average working day. You do not need to be an anthropologist to appreciate this is a different type of repetitiveness. We live in a supermarket world that erodes the uniqueness of things. The shelves in shops are heaving with exactly the same products in many areas around the world. Our living rooms are filled with mass-produced IKEA furniture. We listen to the same songs on the radio. Television and social media flood us with the same images and commercials.

This repetition has nothing to do with the ancient natural cycles. It is an artificial type of repetition, man-made. *Koyaanisqatsi* describes that contrast between natural and technological cyclicality down to the minutest detail. It uses those same repetitive mechanisms to show the amazing potential of our technology as well as the destructive consequences.

The American musicologist Robert Fink goes one further in his book *Repeating Ourselves*. He unequivocally connects the repetitive foundations of our (post) industrial and capitalist media society with the essential role of repetition in minimal music, rock, and dance. The idea that stylistic characteristics could reflect wider social phenomena is fascinating. Is this relation detectable in my own music? Factories or machines do not cross my mind when I am composing. And I do not deliberately imitate social processes in my work. At the same time I cannot rule out the possibility that my environment impacts on me in a subconscious manner.

In onze moderne maatschappij worden we meer dan ooit geregeerd door herhalende processen, van jaarcijfers en kwartaalaangiftes tot het negen-tot-vijf-stramien van de gemiddelde werkdag. Toch hoef je geen antropoloog te zijn om aan te voelen dat hier een ander soort repetitiviteit in het spel is. We leven in een supermarktwereld, waarin de uniciteit van de dingen wordt aangetast. De schappen in de winkels zijn gevuld met exact dezelfde producten. Onze huiskamers staan vol met massageproducteerde IKEA-meubelen. Op de radio luisteren we naar dezelfde liedjes en televisie en internet overspoelen ons met steeds dezelfde beelden en commercials.

De herhaling die hieruit spreekt, heeft niets meer te maken met de aloude natuurlijke cycli. Het betreft een kunstmatig soort herhaling, *men made*. *Koyaanisqatsi* brengt die tegenstelling tussen natuurlijke en technologische cycliciteit haarfijn in beeld. Met gebruikmaking van dezelfde repetitieve mechanismen laat de film de geweldige potentie van onze technologie zien, maar ook haar vernietigende gevolgen.

In zijn boek *Repeating Ourselves* gaat de Amerikaanse musicoloog Robert Fink nog een stap verder. Hij brengt de repetitieve grondslagen van onze (post)industriële, kapitalistische mediamaatschappij ondubbelzinnig in verband met de essentiële rol van herhaling in de minimal music, de pop en de dance. De idee dat muzikale stijkenmerken een afspiegeling kunnen zijn van bredere maatschappelijke fenomenen, vind ik een fascinerende gedachte. Of zo'n relatie ook aanwijsbaar is in mijn eigen muziek? Ik sluit niet uit dat mijn *Umwelt* me op een onbewust niveau beïnvloedt, al is het niet zo dat ik met opzet maatschappelijke processen naboots in mijn werk. Als ik componeer denk ik niet aan fabrieken en machines.



About the composer

Anthony Fiumara (Tilburg, 1968) is a Dutch composer who received his musical education at Utrecht University. He is currently composing fulltime. Earlier, he enjoyed a successful career as a musicologist, music journalist, radio maker, and conservatory lecturer. His articles were published internationally in books, magazines, and CD booklets. Anthony was the artistic director of Orkest de Volharding and Compagnie Bischoff. He cofounded the Amsterdam Electric festival and the indie-classical ensemble Lunapark and is composer in residence at Noord Nederlands Orkest. He is writing music for various international soloists and ensembles and is November Music 2017's festival composer.

www.anthonyfiumara.com

Over de componist

De Nederlandse componist Anthony Fiumara (Tilburg, 1968) werd muzikaal opgeleid aan de Universiteit van Utrecht. Hij werkt full time als componist, maar hij genoot ook een succesvolle carrière als musicoloog, muziekjournalist, radioprogrammamaker en conservatoriumdocent. Zijn artikelen verschenen internationaal in boeken, tijdschriften en cd-booklets. Anthony was artistiek leider van Orkest De Volharding en Compagnie Bischoff. Hij was mede-oprichter van het festival Amsterdam Electric en van het indie-classical ensemble Lunapark. Hij is composer-in-residence bij het Noord Nederlands Orkest en hij schrijft muziek voor diverse internationale solisten en ensembles. In 2017 is hij centrale componist in festival November Music.

www.anthonyfiumara.com



Where the magic happens

Werkenlijst / List of works

2017

- Vitreous Body
for percussion quartet
- Here Comes Everybody
for orchestra
- Silver
for string quartet
- Memorial Park
for chorus and large ensemble

2016

- Music for 18 Musicians (Steve Reich)
for orchestra
- An Index of Wood
for marimba
- Canto Ostinato for Orchestra (Simeon ten Holt)
for orchestra

2015

- Bowie XL
for orchestra
- Souling
for carillon
- The Clock of the Long Now
for harp and percussion
- The River Beneath Us
for saxophone

2014

- I Dreamed in the Cities at Night
for string quartet
for saxophone quartet
- La Danza (Rossini/Respighi)
for wind orchestra
- In Paradise
for voice and MP3 player/ for mezzo-soprano and chamber orchestra
- As I Opened Fire
for orchestra
- Neapolitan Folk Songs / Fantasia Napoletana
for wind orchestra

2013

- Impure
for chamber ensemble

2012

- A Sort of Homecoming
electronic music
- Lamento
SATB chorus
- 4 Massive Attack Songs (2010-2012)
arrangements for singer and ensemble
- Rose, Liz
for harp duo
- Shameless Summer (Aidan's Well)
arrangement for singer and chamber ensemble
- Music for The Shapeshifter
electronic music

2011

- Mort de Socrate (from Erik Satie's Socrate)
arrangement for singer and chamber ensemble
- A Rainbow in Curved Air (Terry Riley)
arrangement for chamber ensemble
- You Us & Them
for chamber ensemble
- I Know a Man
for mezzo-soprano and chamber ensemble
Selected Tracks

2010

- Mirandolina (opera by Bohuslav Martinu)
arrangement for large ensemble
- 8 Aphex Twin Songs (2009-2010)
arrangements for ensemble / piano
- May Taiwa
for chamber ensemble
- Muziek voor Helias
for singer, chamber ensemble and soundtracks
- The House That I Built
for 2 sopranos and baroque chamber ensemble
- For Aart Strootman
for electric guitar
- Ponts de ténèbres
electronic music
- 2 Stuart A. Staples Songs
arrangement for singer and chamber ensemble
- Welle of Mercy
for TTBB Chorus and String Orchestra
- Dust
for electric guitar

- Falling (2010)
for 3 voices SSS (or chorus) and 6 hand chimes

2009

- Aerial
for piano and orchestra
- Discreet Music (Brian Eno)
arrangement for unspecified chamber ensemble
- Waxing, Waning
sound- and lightscape
- Christiaan Andriessens uitzicht op de Amstel (Louis Andriessen)
arrangement for wind ensemble
- Solo for Alto Flute
for alto flute, reverb and percussion instruments
- Three Variations on the Canon in D Major by Johann Pachelbel (Brian Eno)
arrangement for amplified string quintet
- 4 Graduales (2007-2009)
SSATBar soloists or chorus

2008

- Counting Eskimo Words for Snow
soundscape
- Cloud Chamber
for chamber ensemble
- 7 Interludes
SSSATB soloists or chorus
- Aperture
for string orchestra

2007

- Short Ride in a Fast Machine (John Adams)
arrangement for wind ensemble
- Walking & Falling
for percussionist
- A Note for James Tenney
for percussionist

2006

- Chant
SSATBar soloists or chorus
- Bells
for electric guitar
- Fern
for piano
- Solo for Bass Clarinet
for bass clarinet and reverb

2005

- Kranz
for piano quintet
- Lines & Arcs
for large ensemble
- City Life (Steve Reich)
arrangement for wind ensemble

2004

- Frozen Time
for 2 trumpets and trombone

www.soundcloud.com/anthony-fiumara

About the author

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 and member of the Professorship Theory in the Arts at the Dutch ArtEZ University of the Arts for several years.

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).

Over de auteur

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 tevens lid was 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).

Colofon / Colophon

Deze publicatie is tot stand gekomen ter gelegenheid van festival November Music 2017 dankzij de hulp van / This edition was produced for November Music 2017 with the support of:

November Music
Buma Cultuur
Société Gavignières
De Twee Snoeken



TEKST / TEXT

Joep Christenhusz

VERTALING / TRANSLATION

Moze Jacobs

EINDREDACTIE / FINAL EDITING

Joep Christenhusz en Moze Jacobs

FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHY

Roger Cremers: cover

Peter van Dijk: p. 5

Museum De Pont, Tilburg: p. 18-9

Collectie Gemeentemuseum Den Haag: p. 28, p. 60

Elisabeth Melchior: p. 30

Ralph van Raat: p. 32

Ada Nieuwendijk: p. 50-1

Marco Borggreve: p. 73

Werry Crone: p. 82

PARTITUREN / SCORES

Deuss Music

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

1000 ex. / 1,000 copies

ISBN

978-90-77955-34-5

www.novembermusic.net
www.anthonyfiumara.com
www.joepchristenhusz.com