

NM

no
vem
ber
music



Muziek Centrum
Nederland



0

2



Geraffineerde gammeligheid

door Anthony Fiumara & Martijn Padding

NL

November Music

November Music is het belangrijkste internationale festival voor actuele muziek in Nederland. Het meerdaagse festival vindt jaarlijks plaats op diverse locaties in 's-Hertogenbosch en heeft nauwe banden met belangrijke festivals in diverse Europese landen zoals België, Duitsland, Engeland, Frankrijk en Italië. Daarnaast organiseert November Music concerten op andere podia in Nederland waaronder een aantal musea en andere kunstinitiatieven. De nadruk ligt op de eigen November Music producties. Daarbij zet het festival de spotlights op de makers van nu opdat het publiek de nieuwste ontwikkelingen op het gebied van gecomponeerde en geïmproviseerde muziek, progressieve pop, geluidsinstallaties en muziektheater te horen en te zien krijgt.

Geraffineerde gammeligheid

door Anthony Fiumara & Martijn Padding

November Music
's-Hertogenbosch 2009

Inleiding

Dat ik in een recensie ooit 'Ensorachtige kwaliteiten' toeschreef aan zijn *Two Scenes for Orchestra* (2007), beviel Martijn Padding (1956) wel. Voor het jubilerende Nederlands Studenten Orkest componeerde hij – zo schreef ik – een werk dat klonk als een carnavaleske processie, die luid kwakend uitmond in een tegendraads feestje. Armoedige vrolijkheid. Ensor dus.

Padding noemt zijn eigen componeren 'heel moeilijk doen om iets armetierigs op te schrijven'. Die armetierigheid (of 'gammeligheid', zoals hij zelf graag zegt) zit hem niet per se in de klank. Sterker nog: de componist houdt juist van uitpakken, van on-Nederlands aangekleed instrumenteren. Maar het zit hem meer in *hoe* hij instrumenteert: vaak haaks op het muzikale idee dat eraan ten grondslag ligt. Geregeld brengt hij een eenvoudige melodie in balans met een klank-idee dat niet eenvoudig is.

Daarin lijkt de componist wel op de protagonist uit zijn eigen trompetconcert voor ensemble *Piéton de Hauterives* (2001) – een hommage aan het surrealistische kasteel dat de Franse postbode Ferdinand Cheval over een periode van dertig jaar nauwgezet in zijn achtertuin opbouwde. Cheval verzamelde zijn bouwmaterialen tijdens het rondbrengen van de post. Net zoals Padding, die *Piéton de Hauterives* samenstelde uit restmateriaal dat hij in de loop der jaren had verzameld.

Padding speelt bovendien graag met vulgariteit, met klanken die op het randje zitten van wat nog met klassieke muziek te maken heeft. En hij bouwt in zijn vormen vaak gestes op die hij even later weer tegenwerkt. Ambigüiteit, noemt hij dat. Neem het eerder genoemde *Two Scenes for Orchestra* dat net lekker op gang lijkt te komen – totdat drie fluitjes daar met iets kleins doorheen komen klieren. Of neem *Kier* (2005), waarin Padding de variaties in de opgaande lijnen na elkaar maakte en ze vervolgens van elkaar losknipte.

Hij noemt dat zelf een historisch soort dialectiek die je bijvoorbeeld ook al in de sonates van Haydn vindt, maar dan extremer. Zijn gestes, zegt Padding, beloven veel maar zijn altijd gedoemd tot mislukken - uitgecomponeerd falen, gammeligheid, we zijn weer terug waar we begonnen.

II PROCESSION

The image shows a page of a musical score for the piece 'II PROCESSION'. The score is written for a large ensemble of instruments. At the top left, there is a tempo marking '♩ = 78 malabarische' and a dynamic marking 'mp'. The instruments listed on the left side of the score are: Fl. (Flute), Clar. (Clarinet), Sopr. Sax. (Soprano Saxophone), Alto Sax. (Alto Saxophone), Trp. (Trumpet), Trbn. (Trombone), Tbn. (Tuba), Harm. (Harp), Kb. (Double Bass), Perc. (Percussion), Guit. (Guitar), and Bass Guit. (Electric Guitar). The score consists of multiple staves, each with musical notation including notes, rests, and dynamic markings. There are also some performance instructions in Dutch, such as 'met een zachte, vlotte Agitato' and 'met een zachte, vlotte Agitato'.

Uit *First Harmonium Concerto* (2008) 'uitgecomponeerde gammeligheid'.

Die gemankeerdheid wordt vervolgens wel heel precies uitgewerkt, dus is instrumentatie de laatste tien jaar steeds belangrijker geworden. Was *Give me one more night* (1998) voor cello solo nog een onderzoek naar één bepaalde klank, zo zegt de componist op dit moment veel meer bezig te zijn met mengklanken.

Anderzijds speelt ook een monochroom instrument als de piano een belangrijke rol in Paddings oeuvre. Van huis uit pianist - Padding had les bij Fania Chapiro en verdiende in de beginjaren zijn brood als balletbegeleider - heeft hij altijd een bijzondere liefde voor het instrument gehouden. Niet alleen als gereedschap bij het componeren: in werken zoals *Blend* (1992), *Legatos* (2001), *Mordants* (2002), zijn pianoconcert *unequal Parts* (2006) en in het ensemblewerk *Three Summer Pieces* (2007) speelt het toetsinstrument de hoofdrol.

De piano ligt ook aan de basis van de harmonische veranderingen die in de loop van de jaren zijn opgetreden. In het virtuoze pianowerk *Blend*, waarmee Padding in het begin van de jaren negentig definitief een eigen geluid vond, gebruikt hij nog puur chromatische melodieën. Maar zijn harmonieën zijn in de loop der jaren eenvoudiger geworden, uitgebender. En als er iets gebeurt, dan moet dat op een goed moment. Zie zijn held Thelonious Monk en de late Igor Stravinsky.

Iets gecompliceerds zeggen op een gecompliceerde manier, of iets eenvoudigs op een eenvoudige manier zit er voor Padding niet in. De componist houdt er bovendien van zichzelf steeds opnieuw opdrachten te geven, om ingesleten gewoontes te veranderen. Zo bespeurde hij in vroeg werk zoals het strijkkwartet *Dramm* (1990) en het saxofoonkwartet *Ritorno* (1988) naar eigen zeggen 'alleen maar gebeuk, niets melodisch.' Vanaf dat moment heeft het melodische aspect intrede in zijn werk gedaan en lange, doorgaande lijnen. Want hoewel het betoog vaak wordt opgebroken, wordt het toch bedacht als één parcours.

Stijl vindt Padding onbelangrijk. Het gaat hem veeleer om consistentie binnen een stuk. Maar ieder nieuw werk mag totaal anders klinken dan het vorige. Dat noemt hij zijn researchachtige mentaliteit. Neem *Superville* (2005), een werk dat hij maakte voor vijf slagwerkers/acteurs van de Veenfabriek van Paul Koek, dat anders klinkt dan zijn werk tot dan toe. De musici spelen op oude krakkemikkige synthesizers, slaan met schoenen op hun borst en bespelen violen met keukenmixers. Instrumentaal gezien is het een vuilnisbak, maar de momenten waar-



Palais Idéal van Ferdinand Cheval in Hauterives. West-façade: Les trois géants.

óp wordt gespeeld, zijn heel nauwkeurig geregisseerd in tijdstructu-
ren, afgeleid van de naam Superville.
Over ambiguïteit gesproken.

In dit boek over Padding (voor het grootste deel door hemzelf geschre-
ven) komt die geraffineerde gammeligheid op meerdere manieren
aan de orde. Eerst en vooral omdat Padding koos voor een e-mailwis-
seling als blik in zijn keuken. En wat is er gammeliger dan e-mail, die
gemankeerde instant communicatievorm in de vermomming van een
ouderwetse brief. De uitwisselingen van vragen en antwoorden laten
zich daarom echt lezen als zo'n elektronische gedachtwisseling. De
onderwerpen vliegen alle kanten op en zijn in Paddings geval per-
soonlijk van aard. Toch vormt zich gaandeweg een rode draad: een bij-
eengeraapt beeld van de componist en de mens achter de stukken,
zoals Cheval met zijn kringlooppaleis eigenlijk een zelfportret maakte.
Veel van de hierboven besproken onderwerpen komen in één of ande-
re vorm allemaal ter sprake in de e-mails. Vaak als brokstukken, die
in andere mails hun voltooiing vinden, maar die evenzo soms ook als
afgebroken wegwijzers in het landschap blijven liggen. Daarom leek
het goed om het speelveld alvast af te bakenen in deze inleiding.

Anthony Fiumara

MARTIJN PADDING



'De melodie die Peter Schat met zijn notenlineaal maakte op mijn naam.'

HISTORISCH NBE UN VOLLENDET PADDING MAAKT BEETHOVEN AF

NEDERLANDS BLAZERS ENSEMBLE OP HISTORISCHE INSTRUMENTEN
GUUS JANSSEN, FORTEPIANO

WOENSDAG 12 MEI 20.30 UUR
TILBURG, CONCERTZAAL
KAARTEN 013-5432220

ZONDAG 16 MEI 20.15 UUR
AMSTERDAM, CONCERTGEBOUW
KLEINE ZAAL 0900-0191

MAANDAG 17 MEI 20.15 UUR
HAARLEM, WILHELMINAERK
KAARTEN 023-5121212

Van: Martijn Padding

Datum: 6 augustus 2009 14:11:35 GMT+02:00

Aan: Anthony Fiumara

Beste Anthony,

Ik ben net terug uit Indonesië. Het was goed om even iets anders om me heen te hebben want het afgelopen jaar was een totaal gekkenhuis. We hebben in Bali een kleine maand in een villa midden in de rijstvelden gezeten. Een mooi inspirerend huis met een groot zwembad, zodat ik ook weer eens wat aan dat luie lichaam kon doen. Voor de rest boeken gelezen, schandig lekker gegeten en toch stevig gewerkt aan alternatieve instrumentaties van mijn Harmoniumconcert en mijn Mandolineconcert.

Het enige dat je in dat huis hoorde waren de kriebelige geluiden van allerlei beestjes en de boeren in de omliggende velden die de hele dag bezig waren om de vogels te verjagen: waaaahhhh... waaaahhhh!! – oma's opa's, kinderen, iedereen hielp mee met schreeuwen om de vogels weg te houden. Bovendien hadden ze nog ingenieuze installaties gebouwd van bamboe en touw waarmee ze over grote afstand een steen tegen een stuk golfplaat lieten knallen. Loeihard.

Die bewerkingen maak ik op verzoek van het Asko|Schönberg. Willem Hering wil die stukken graag uitvoeren, maar zoals veel van mijn werk is het voor onhandige samenstellingen geschreven. Zo heb ik pas geleden nog een duet voor contrabastrombone en harp gemaakt, *Schumann's Last Procession* (2007), dat gaat over de laatste gang van Schumann naar het standbeeld van Beethoven op het marktplein in Bonn.

Die Beethoven komt vaak terug in mijn werk.

Een tijdje geleden had ik opeens het idee om – nu de helft van het leven er toch op zit – geen muziek meer op de piano te studeren van componisten die jonger zijn gestorven dan ik nu ben. Een totaal debiel plan natuurlijk, dat ik vrij snel heb laten varen: Chopin en Schubert zijn gewoon te goed.

Zondagavond naar het laatste concert in de Beethovencyclus van Ronald Brautigam. Alle late sonates op één avond. Conceptueel, abstract (wat dat ook nog moge betekenen) geïmproviseerd en dwars door de grenzen van die arme pianoforte heen geduwd. Daar verheug ik me op!

Tot later,
Martijn

Van: Anthony Fiumara

Datum: 10 augustus 2009 15:37:58 GMT+02:00

Aan: Martijn Padding

Ha Martijn,

Er zijn een paar onderwerpen waarover ik met je wil e-mailen. Beethoven inderdaad, maar ook over instrumenteren zou ik het willen hebben, over het narratieve (of theatrale, al wordt dat woord te pas en te onpas gebruikt) van je muziek. En over het slechten van grenzen. Zo herinner ik me dat je in een vroeg stuk als *In Pairs* al geen genoeg nam met vier blokfluiten. En dat je in het eveneens vroege Monk-piano-stuk *Blend* over de lage heg van de hedendaagse klassieke muziek keek.

Wat betekent instrumentatie in je muziek? Is het net zo'n belangrijke parameter als die bijvoorbeeld voor Morton Feldman was? Diezelfde Feldman klaagde dat muziek zo snel tot entertainment werd, dat de abstractie ver te zoeken was. Welke rol heeft in dat verband het bizarre (en grappige) slagwerk dat je in je recente stukken gebruikt?

Volgens mij heb ik je nu stof voor twaalf e-mails gegeven. Ik ben benieuwd naar je antwoorden.

Groet!
Anthony

Van: Martijn Padding

Datum: 17 augustus 2009 00:29:10 GMT+02:00

Aan: Anthony Fiumara

Hallo Anthony,

Ik zit hier hard te werken aan een latin-achtig stuk voor het Metropole Orkest. De NPS vroeg me iets te maken voor de Nederlandse Muziekdagen. Ze begonnen over de *Two reflexions on previous thoughts* die ik destijds voor jou en Wiek Hijmans maakte voor het OUTPUT Festival. Die twee surrealistische deeltjes heb ik nog eens bewerkt en ik voeg er nu dus een nieuw derde juist heel virtuoos en nuchter deel aan toe. Ik weet natuurlijk helemaal niets van latin, afgezien van wat ik in de afgelopen jaren links en rechts hoorde langskomen.

Juist het niet teveel weten is eigenlijk heel belangrijk. De *Tango* van Stravinsky lijkt ook – behalve dat het een volstrekt meesterwerk is – helemaal nergens op. Je wordt er eerder depressief van dan dat je zin krijgt om te dansen. Ik vrees dat juist dát er zo goed aan is. Stravinsky beschermd zijn eigen naïviteit heel goed. Vaak zie je dat lui die veel teveel willen weten tot niets kwalitatiefs meer komen.

Het Metropole Orkest ken ik al heel lang. De buurman van mijn ouders, Aar van Gellekom, speelde bas bij het Radio Kamer Orkest. Een prettig onaangepaste, bijzondere man met bovendien twee beeldschone dochters. Zijn huis was een verzamelplaats voor musici die in de verschillende radio-orkesten speelden. Toen ik op de middelbare school zat, leerde ik al die mensen kennen.

Van Gellekom nam me zo'n beetje wekelijks mee naar de studio in Hilversum. Ik heb zo eindeloos veel repetities en concerten meegeemaakt. Samen met de pianolessen van mijn lerares Fania Chapiro, die me veel hedendaagse muziek liet spelen, zijn die concerten bepalend geweest.

Het Radio Kamer Orkest speelde toen al veel modern werk. Met Ernest Bour als dirigent: een mythische figuur die nog Stravinsky-premières had geleid. Bour dirigeerde met een mathematische precisie, die er overigens van achteren gezien nogal saai uitzag. En hij haalde tot wanhoop van de componisten honderden fouten uit nieuwe partituren.

Thuis klonk altijd muziek. Mijn vader speelde alle klassieke componisten maar vooral Beethoven en Chopin. Hij hield bovendien van Franse opera's (Massenet) en Duitse operettes (Léhar). Hij speelde 's avonds, als mijn broers en ik gingen slapen.

Toen ik een jaar of zes oud was, begon ik mijn eerste bandje, The Skippys. Ik had een drumstel gemaakt van een kartonnen wasmiddel-doods, merk Skipp. We waren met zijn vieren en hadden één akoestische gitaar. Ik knipte Engelse teksten uit de Muziek Expres en legde die willekeurig achter elkaar. Zo ontstonden songteksten die ik zelf ook niet begreep, want ik sprak geen woord Engels. Maar dat deed niet, want het ging alleen om de klank van die taal. Overigens is het in muziek nog steeds zo dat ik gevoeliger ben voor de klank van een woord dan voor de betekenis.

Weer even terug naar dat stuk voor het Metropole Orkest: daarin maak ik gebruik van de improvisatiekwaliteiten van sommige musici. Tot nu toe werd er in mijn stukken niet geïmproviseerd. Gelukkig



Jeugdheld Keith Moon (The Who) overziet zijn zelfaangerichte slagveld (1966).

wonen er in Nederland een aantal hele goede improvisatoren, die de grenzen tussen improvisatie en compositie totaal doen vervagen. Maar helaas klinkt improvisatie vaak zoals dansexpressie eruit ziet. Bij het opstarten van een stuk improviseer ik op de piano, om de akkoorden en de oren op te warmen. Het improviseren is voor mij geen doel op zich, maar heeft altijd een functie. Het kneden van de noten en de harmonie levert vaak de eerste aanzetten tot een idee voor een compositie.

Componeren is wat mij betreft slechts spelen met materiaal. César Franck had het al over het voelen van de akkoorden onder de handen – improvisatie geeft daar een fysieke vorm aan. Ik hoor bij heel veel componisten hun handen terug in hun muziek: bij Chopin bijvoorbeeld; bij Ravel, Beethoven, Andriessen en Boulez.

Ik word nooit direct muzikaal geïnspireerd door een tekst, boek of een verhaal. Als het al van buiten komt, dan van de beeldende kunst of architectuur. Maar het inspirerendst zijn toch gewoon mensen voor

wie je zin krijgt iets te maken. De meeste van mijn stukken komen in nauwe samenwerking met de musici voor wie ik componeer tot stand. Ik schrijf vaak voor dezelfde mensen.

Tot later,
Martijn

Van: Martijn Padding

Datum: 17 augustus 2009 11:02:26 GMT+02:00

Aan: Anthony Fiumara

Hallo Anthony,

Nog even over dat narratieve en theatrale: dat zijn woorden die hun betekenis hebben verloren, net zoals 'abstract' of 'conceptueel'. Vaak worden die karakteriseringingen gebruikt zonder dat je weet wat ermee wordt bedoeld.

Ik heb de laatste jaren verschillende reizen gemaakt naar West-Afrika en Azië. Daar zijn muziek en compositie nog steeds een onderdeel van een groter (al dan niet religieus) ritueel geheel. Maar dat maakt de muziek niet per se theatraal.

Theatraliteit heeft niets te maken met musici die met hoedjes op spelen, zoals het Nieuwjaarsconcert vanuit Wenen. Of zoals in Michaels *Reise um die Erde* van Stockhausen, waar de solisten al spelend een lastige choreografie uitvoeren. Dat is virtuoos theater. Het theatrale gaat meer om meer de noteninhoud – het ligt gecompliceerd.

De *Pianovariaties Opus 27* van Anton Webern zijn wat notentekst betreft ontheatraal. *Opus 27* verwijst alleen naar zichzelf. Het is een spel met formules, omkeringen, vergrotingen en allerlei andere technieken. In die zin is het net zo abstract als een Mozart-sonate: die is ook heel zuiver en gaat nergens anders over dan het spel met motieven, flarden melodie, ritmes, rusten en harmonische opeenvolgingen. Toch is *Opus 27* theatraal, als je het stuk bekijkt vanuit de handzettingen. Dat geheimzinnige handengebruik in *Opus 27* is een wereld op zichzelf. De handen kruisen elkaar steeds op een rare, onhandige manier die bovendien voor de concertbezoeker onzichtbaar blijft – tenzij die er met zijn neus bovenop zit. Dat geeft de toch al zo mooie noten een theatrale betekenis, die diep in de partituur geworteld is. Die dubbelzinnigheid is interessant: alleen goede spelers halen die

naar boven. Ik herinner me een concert van Maurizio Pollini waarop hij uitsluitend modernistisch repertoire speelde. *Opus 27* was eigenlijk de belevenis van die avond omdat hij die verhouding tussen dat strenge notenparcours en het wonderlijke handengebruik theateraal gestalte gaf.

Hoewel ik regelmatig opmerkingen van concertbezoekers krijg over het vermeende toegenomen theatrale aspect in mijn composities, denk ik zelf dat theatraleiteit er altijd al deel van uitmaakte. De laatste jaren hebben mijn stukken wel een grotere lichtheid en transparantie gekregen.

Vanaf *Ein Haus mit einem Dach* ben ik begonnen met het schrijven van zeer precies uitgedomineerde gammeligheid. Daarvoor had ik een groot orkestwerk geschreven, *Scharf Abreisen*, dat jij nog kwalificeerde als 'een bak herrie'. En dat was ook zo: een stampend tutti-orkestwerk van drieëntwintig minuten.

Na zoiets kun je niet echt verder op die weg. Oliver Knussen – die dat stuk meesterlijk dirigeerde – vroeg me tijdens de repetities midden in het orkest plaats te nemen, om zo te horen wat ik had aangericht. Dat was een van de beste lessen die ik ooit heb gehad. Later kreeg ik partijen terug van dat stuk. In één daarvan had een musicus zijn onvrede gelucht en 'fascist' boven een overigens niet zo moeilijke passage geschreven.

Theatraleiteit is bij mij gebaseerd op tegenstellingen. Binnen een stuk doe ik muzikale beweringen die elkaar tegenspreken. Er wordt 'ja' en 'nee' gezegd, soms op hetzelfde moment. Dat is ambigu. Daarbij komt dat ik van obstructie hou, een element waarvoor de kiem is gelegd in de eerste Weense school.

Ik moet vaak denken aan Joseph Beuys, die zich in een van zijn kunstwerken een paar dagen met een coyote in één hok liet opsluiten: twee onverenigbare elementen, op elkaar aangewezen. Beuys zei daarover dat het in het begin een beetje stroef ging, maar dat ze uiteindelijk toch een modus hadden gevonden om die ruimte te delen en dat er zelfs een taal was ontstaan.

Ik vind muzikale samentrekking van zogenaamd onverenigbare elementen interessant. Iets buitengewoon serieus proberen te doen met een geluid dat uit een verkeerde categorie afkomstig is.

Ik merk dat mensen steeds vaker lachen tijdens mijn stukken. Terwijl ik zelf toch heel serieuze bedoelingen heb, je kent me... Dat parcours

van muziek die zichzelf tegensprekt en die hortend en stotend de eindstreep haalt, is al aanwezig in *Blend*, een pianostuk uit 1992 – nog steeds een van mijn meest geslaagde ondernemingen. Dat stuk schetst de harmonische fantasie over een wereld achter die van Thelonious Monk.

Hoewel het direct al in de eerste maten mis gaat, kent *Blend* wel een Monkachtige opening, gebaseerd op een paar maten uit *Monk's Mood*. In een tijdsspanne van zo'n dertien minuten doe ik allerlei pogingen om de muziek vlot te trekken, druk ik mijzelf door Monk heen en eindig ik met een koraal dat aan de grens van de sonoriteit van de piano raakt. Zeker als je de opname van Ivo Janssen beluistert.

Blend is een verschrikkelijk moeilijk stuk om te spelen, omdat het in alle opzichten onregelmatig en ontregelend is – uitgedomineerde onlogica, die ik heel systematisch heb geconstrueerd. Los van de fysieke hobbels die je als pianist moet nemen, is het ook psychologisch gezien een lastig stuk. Bij vlagen is het hysterisch en grillig. Als je desondanks toch een grote lijn kunt trekken, moet je een echte meester zijn. Afgelopen jaar heb ik met veel plezier met Bobby Mitchell aan *Blend* gewerkt. Mitchell studeerde piano aan het Koninklijk Conservatorium. Hij speelt het werk tijdens November Music.

De laatste jaren is mijn aandacht erg naar instrumentatie gegaan. Harmonisch gezien is mijn muziek transparanter dan voorheen, maar wat kleur betreft complexer. Slagwerk speelt daarin een belangrijke rol. Ik gebruik het om te kleuren, om van een simpel harmonisch object zoals een kwart-sextakkoord een complexere klank te maken. De ritmische aspecten van het slagwerk vind ik nu minder interessant dan vroeger. Ik componeer slagwerk stevast als allerlaatste laag.

Los van de harmonische kleur die het slagwerk produceert is het bij mij ook de protagonist van de tegenstrijdigheid en ambiguïteit. Het is het instrument dat nee zegt terwijl de anderen ja zeggen. Psychologisch gezien is het vermoedelijk mijn alter ego. Wat ik leuk vind aan slagwerkers is dat het eigenlijk uitvinders zijn. Zij zijn gewend om nieuwe instrumenten te zoeken of zelf te maken. Experimenteren met geluid hoort impliciet bij het vak.

Ik ben vooral op zoek naar de kleine, merkwaardige geluiden. De grindbak in *Piéton de Hauterives*, de fietspomp in *Eight metal strings* of de acht mini-thundersheets in *White Eagle*. Maar het gaat om de tegenstelling, niet om het geestige effect. Instrumentatie is pas echt

Wielki Theater (Warschau 1945) voordat de opera *Tattooed Tongues* daar in 2001 in première ging.



gelukt als de muziek voorbijaat aan het humoristische en dramatische kan zijn. Overigens is humor in muziek zeer dun gezaaid en veel moeilijker overtuigend te realiseren dan de truttige bedachtzaamheid van veel werk dat als 'abstract' wordt geclassificeerd.

Je hoort vaak opmerkingen over componisten die zogenaamd heel goede instrumentators zijn. Maar instrumentatie is alleen dan meesterlijk als de noot meesterlijk bij die instrumentatie past. Instrumentatie en harmonie horen onlosmakelijk bij elkaar. Mozart is nooit bedachtzaam. Het lijkt vaak alsof hem opeens iets serieus overkomt.

Tot zover weer, vriend!
Martijn

Van: Anthony Fiumara

Datum: 20 augustus 2009 19:34:16 GMT+02:00

Aan: Martijn Padding

Ha Martijn,

Je hebt het over het lachen van het publiek, terwijl jij het serieus bedoelt. Kan het zijn dat gammelheid wordt geassocieerd met dingen die bijna uit elkaar vallen, met het clowneske? En dat van een kunstenaar wordt verwacht dat hij glanzende *hi-tech* aflevert, dat kunst over het algemeen teveel verward wordt met kunstjes, dat iedereen een slim essay verwacht van een componist? Jouw theatraaliteit, of 'serieus doen, met geluid uit een andere categorie' past dan niet in dat beeld, dus het zal dan wel grappig bedoeld zijn. Zoiets.

Over het slagwerk als obstructie en als alter ego: is het zo dat het slagwerk een personage is in je muziek, meer nog dan de andere instrumenten?

En over die harmonie wil ik ook graag meer weten. Je vertelde me ooit dat je in je begintijd een eigen harmonische taal hebt gezocht, maar dat je op dit moment bij heel simpele harmonieën bent uitgekomen. Hoe zit dat precies?

Gaan al je stukken over andere componisten? Ik bedoel: we hoorden Monk, Beethoven, Berlioz en Satie al langskomen.

Groet!
Anthony

Van: Martijn Padding

Datum: 26 augustus 2009 22:14:04 GMT+02:00

Aan: Anthony Fiumara

Hallo Anthony,

Die geconstrueerde gammeligheid houdt me al lang bezig. In *Nicht Eilen Nicht Schleppen* uit 1993 gaat het over de dood van Gustav Mahler, als metafoor voor de dood van de symfonische ontwikkeling. Het stuk is geschreven voor het Maarten Altena Ensemble (nu MAE) waarmee ik nog steeds veel samenwerk.

In *Nicht Eilen Nicht Schleppen* trek ik een constructie op rond een simpel motief uit de Tweede symfonie van Mahler – hij stal dat op zijn beurt weer uit Beethovens Derde symfonie. In het tweede deel stapt de zangeres naar voren en beschrijft middels dagboekteksten van Alma Mahler het sterfbed van haar man.

Als muzikale begeleiding speelt het ensemble in dat tweede deel een analyse van alle belangrijke thema's uit Mahlers Tweede. Maar in plaats van tutti eerste en tweede violen hoor je de melodie bijvoorbeeld alleen in de blokfluit. Alles wat blinkt in Mahlers symfonische instrumentatie, over de top gepresenteerd door veel te dure dirigenten, is gereduceerd tot een minimum.

Daarbinnen zijn de oorspronkelijke noten en contouren nog goed te herkennen, maar wel totaal gefileerd. Dat doet pijn. Door dat verval heen zie en hoor je de resten van het origineel. Dat levert melancholie op: een belangrijke kwaliteit in muziek. Daarom hou ik van Scarlatti en Chopin.

Het klikt zo goed tussen mij en het MAE door het totaal heterogene karakter van het ensemble. Stem, blokfluit, elektrische gitaar, viool, trombone, klarinet, contrabas, piano en slagwerk: dat mengt totaal niet. Je moet er als componist heel erg je best voor doen. Die ensembleklank heeft een rafelige, armoedige kant waarbinnen ieder instrument herkenbaar blijft. De instrumenten zijn eenzaam. Het werken met heterogene ensembles heeft mijn instrumentatie gevormd. Ik hou niet zo van klarinetorkest en saxofoonkwartetten. Het geluid lijkt dichtgeslibd.

Die gammeligheid herkende ik ook in de composities en het spel van Thelonious Monk. Het uitstellen, het weglaten, het 'atonaliseren' door

can u explain
 d crippled ascension ! of n O:-)IC FIDDLER
 d + < # A Y chasin HIS ? hfnly luv

SPOILIN OUR DREAM OF R-DEMPTION

M/W N N >
 SO ? 1-Q

SWENBERG >
 - - < > d's d . !
 DER IS NO ANSWER ! | DER IS NOTHIN HERE

NOTHIN WOTS O E V R

XCEPT US # D BACK OF D B-OND 1-1 & 1-6
 WOT D HEL IS D SF UP 2

M/W N N >
 hfn we assume hfn & its r-omin lite

SWENBERG >
 WE R D LITE ! (we thought we wer)
 so Y Y ? d's hidin in mtinez
 dz frzn crypt of plonic luv

M/W N N >
 der r no complainz frzn dz side we b-liev

SWENBERG >
 WOT B-LIEF
 OS REAL

G# NOOR *(<):0) 4 UR SHOW

NO correspondenz
 NO 2/2 destiny
 NO o:-)ic consciouenz

u claim LES = MOR
 - TASTE D VOID

WE QUIT lee & 4 all
 d 4-6 pleazurz of
 UR SELFISH PROVA/CTION

M/W N N >
 !-[u want us
 2 fold d show ?
 2 FORGET D GARDN AFTR ALL DEZ HRH ?

SWENBERG >
 WE CLEAND D DARK 2 C U
 TURNIN D GARDN INZ A WASTE

M/W N N >
 myoiwyy
 wote wrong with d SF proje/ction
 SF IS X-(IN 4 PARADISE !!

c its we anthuaiseun 2 live Zice (8 least)
 in ur name ur peine
 in d mory of D 1 WHO HOLDS US + & SUSTAIND

Over die harmonie. Mooi akkoorden maken is één ding. Maar ze in de juiste volgorde zetten en een bijzondere progressie maken, dat is iets heel anders. Het is een van de redenen waarom ik graag bij Louis Andriessen wilde studeren.

Aanvankelijk zag ik diatonische en chromatische muziek als min of meer gescheiden werelden. Langzaamaan kwam ik uit op een mengvorm van diatoniek en chromatiek: chromatische binnenstemmen, diatonische buitenstemmen. Dat ontwikkelde zich snel na het schrijven van mijn strijkkwartet *Dramm* (1991), waarin ik een parcours uitzet van alsmar snellere chromatisch-harmonische verbindingen. In dat stuk is veel mislukt, bijna alles eigenlijk. Afgezien van die rauwe energie vind ik het harmonisch te grijs geworden. De chromatiek is er in doorgeslagen, als te lang geklopte slagroom.

Clank en harmonie bepalen samen de werking van een samenklank, zo begreep ik later. Instrumentatie is niet iets dat je op het laatst doet als het stuk al af is. Die moet je vanaf het begin al meecomponeren. Een akkoord gespeeld door drie fagotten heeft niets te maken met hetzelfde akkoord door drie cimbaboms.

Ook is mijn opvatting over het harmonische spectrum veranderd. Diatoniek, chromatiek, modaliteit en microtonaliteit maken allemaal deel uit van dezelfde waai. En het is goed mogelijk om van het ene gebied naar het andere te 'moduleren'.

Ik heb een voorliefde voor akkoordverbindingen die bestaan uit elementen die onregelmatig zijn. Dus wijde liggingen afgewisseld met nauwe, akkoorden met veel noten afgewisseld met akkoorden met weinig noten. Dat soort tegenstellingen.

Verder vind je regelmatig schokkerige transposities: akkoordenreeksen die opeens naar boven of beneden springen. Dat is vermoedelijk Prokofievs invloed, meester van de abrupte harmonische verkleuringen en verschuivingen. En ik heb een zwak voor de grote tertsen en de grote decime. Die voorkeur is simpelweg te herleiden tot de pianosonates van Beethoven. Met name de sonates in de grote-tertstoonsoorten zitten vol met parallelle bewegingen.

Nu snel verder met de gemankeerde latin voor het Metropole Orkest.

Au revoir!
 Martijn

Van: Anthony Fiumara

Datum: 27 augustus 2009 14:50:58 GMT+02:00

Aan: Martijn Padding

Ha Martijn,

Vandaag stond er een artikel over timbre van Frank Oteri op New Music Box, dat wel aansluit bij onze correspondentie. Oteri schrijft onder meer dat Amerikaanse klassieke componisten hun instrumentatie vaak uitbesteden aan een arrangeur. Timbre wordt daarmee gedepersonaliseerd. Hij komt tot de conclusie dat een specifiek timbre (van een bepaalde zangstem, een gitarist) veel belangrijker is in de popmuziek dan in de klassieke muziek. Hij zegt op een gegeven moment:

“The more I’ve listened the more I’ve come to realize that timbre is more tightly controlled in many genres of popular music than it is in classical music. A specific voice has more significance and the way a voice or an instrument is amplified and processed is often the music’s defining aspect. Unless you’re a classical music recording engineer, you probably are not paying too much attention to the way a performance is recorded other than noticing some glaring anomalies – e.g. the levels are too low, too much reverb, etc. Yet for many listeners growing up in the era where more musical experiences are conveyed to them through *sound* recordings than through live performances, the way something sounds – its brightness, resonance, equalization, etc., qualities which are, after all, components of timbre – can actually be more significant than the pitches and rhythms being sounded. Perhaps this is why Christopher O’Riley’s album of Radiohead covers sounds even less like Radiohead than Bach on piano sounds like Bach. But these are issues with which few composers, performers, and listeners of classical music have ever concerned themselves up to this day.”

Interessant genoeg schrijft John Adams in zijn autobiografie *Hallelujah Junction* dat de eigen identiteit van een componist juist in hoge mate wordt bepaald door de harmoniek – hij noemt als voorbeeld Messiaen.

Groet,
Anthony

Van: Martijn Padding

Datum: 5 september 2009 19:28:34 GMT+02:00

Aan: Anthony Fiumara

Hallo Anthony,

Interessant onderwerp dat die Oteri aansnijdt. Voor mij is *sound* een amalgaam van harmonie, timbre en timing. Maar anders dan hij beweert, bestaan er wel degelijk componisten die hun werk voor steeds dezelfde groep van musici schrijven. Neem Robert Ashley, wat mij betreft met afstand de interessantste Amerikaanse componist van de laatste dertig jaar. Ashley is een mooi voorbeeld van iemand die zich realiseert dat de opnametechniek een essentieel onderdeel van het kunstwerk vormt. Wat een *sound* heeft die man. Over het algemeen is het zo dat Amerikanen heel goed met microfoons zijn – daar kunnen wij nog een hoop van leren. Ik in ieder geval.

Die opnametechniek heeft gevolgen gehad. Al jaren proberen saxofonisten om de sound van bigbands uit de jaren '40 en '50 te imiteren, maar het lukt maar niet. Proberen ze het met een ijzeren mondstuk of weer een ander riet. Vaak is het de opnametechniek die de klank van de instrumenten extra lading geeft. Dat lukt je live nooit maar het kan natuurlijk wel weer leiden tot nieuwe speelwijzen.

Ik geloof dat het Roderik de Man was die me een tijdje geleden een opname liet horen van een koor uit Tahiti dat een krankzinnig stuk ten gehore bracht. Een soort koraal met vreemde microtonale glijers. Wat bleek: dat koor had de gewoonte stukken na te zingen van cassettebandjes die ze hoorden, beluisterd op apparaten waarvan de batterijen bijna op waren. Dan krijg je soms van die bizarre zwevingen in het geluid. Dat werd integraal meegenomen in de transcriptie en later zo door ze uitgevoerd. Ik hecht erg aan vergissingen. Daar liggen bijzondere kansen verscholen.

Overigens zijn de componisten die door Jan en alleman onder de noemer 'Haagse School' worden geplaatst ook goede voorbeelden van zo'n eigen *sound*. Die Nederlandse *sound* (waar in eigen land vaak smalend over wordt gedaan maar die wel het enig echte substantiële alternatief vormt voor de modernistische esthetiek in de ons omringende landen) ontstond door de specifieke kwaliteiten van bevriende musici.

The image shows a page of a musical score for 'Kung Fu cadens'. The score is for a chamber ensemble including Clarinet in B-flat II, Clarinet in B-flat I, Piano, Percussion, and Trombone. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and dynamic markings like 'mf' and 'f'. A section in the Trombone part is marked with a 'U' in a box. The score is written in a standard musical notation with various clefs and time signatures.

Cadens uit deel drie van *unequal Parts* (2005-6), door pianist Gerard Bouwhuis omschreven als 'Kung Fu cadens'.

De manier waarop Cees van Zeeland en Gerard Bouwhuis samenspe-
 len en een compositie benaderen is even belangrijk geweest voor de
 ontwikkeling van de muziek als de ideeën van de componisten zelf.
 En een ensemble als Hoketus heeft internationaal enorme invloed
 gehad. Nog steeds borduren groepen daarop voort, meestal softe
 kopieën van het origineel. Ik vind eigenlijk het jonge Haagse ensem-
 ble Klang het dichtst bij de kern komen en tegelijkertijd iets totaal
 nieuws toevoegen.

Ik heb nu al jaren een intensieve werkrelatie met regisseur Paul Koek
 en de Veenfabriek. De muziek die ik voor Paul maak is van een totaal
 andere orde dan mijn concertmuziek. Hoewel mijn lo-techexperimen-
 ten bij de Veenfabriek – werken aan zelfgemaakte instrumenten
 – dicht in de buurt van de gecomponeerde gammeligheid komen.

Bij de Veenfabriek probeer ik dingen uit die later in mijn concert-
 muziek terecht komen. Zo componeerde ik het *First Harmonium Con-
 certo* tegelijkertijd met de voorstelling *Licht is de Machine*. Die werken
 delen dezelfde ideeën, maar dan anders uitgewerkt. Paul is altijd op
 zoek naar het basale, hij pelt af en is absoluut niet bang voor vulga-
 riteit – daarin zijn we verwant. De Veenfabriek blijft dicht bij zich-
 zelf, op het eigen erf. Dat doe ik ook. Ik beschouw mijn Veenfabriek-
 productie *Superville* (2004) als een van mijn beste en meest persoon-
 lijke stukken.

Maar ik had het niet kunnen maken zonder de mensen van de Veen-
 fabriek. Die samenwerking loopt heel makkelijk. Ik schreef je al dat
 ik van de zomer in Bali was, in een huis dat middenin de rijstvelden
 stond. Boeren, vrouwen en kinderen waren de hele dag bezig met het
 verjagen van vogels die duikvluchten uitvoerden om rijstkorrels te
 stelen.

Daar hadden ze speciale machines voor gebouwd bestaande uit een
 bamboelat met een steen die tegen een golfplaat aan knalt. Die machi-
 nes werden over een afstand van vijftig meter bediend met een nylon
 draad. Ik vertelde Paul dat ik die machine graag zou willen gebruiken
 in de toekomst – al die draden en klapperende machines in een grote
 ruimte. Hij zag dat direct voor zich en wist ook meteen waar die voor-
 stelling over moet gaan: David en Goliath.

Kijk, dát vind ik dus fantastisch. In de eerste plaats neemt hij zo'n
 idee heel letterlijk en vervolgens verzint hij er ook een mythologie



bij. Ik zie de mogelijkheden van die vogelverschrikker als muziekinstrument en de theatrale mogelijkheden in de ruimte. Paul legt daar direct iets achter en maakt het groter. Dat vult elkaar aan. Tot hier weer even, vriend. Ik was van plan om even naar Misha Mengelberg in het BIMhuis te gaan. Leuke man.

Gr, *Martijn*

Van: Anthony Fiumara

Datum: 6 september 2009 14:52:22 GMT+02:00

Aan: Martijn Padding

Ha Martijn,

Nog even door over timbre. Ten eerste de invloed van opnames op de klank van ensembles en orkesten. Dat imiteren van bigbands doet me denken de oude-muziekpraktijk, alleen bestaan er geen opnames van Bach of Beethoven zelf. Het beste voorbeeld vind ik de symfonieën van Beethoven door Frans Brügger en het Orkest van de Achttiende Eeuw, waarin het orkest op gezette tijden uit zijn voegen dreigt te barsten, waar je kleuren hoort die je nog nooit eerder hebt gehoord, waar het originele timbre de bedoeling van Beethoven helemaal duidelijk maakt.

Is het zo dat die bigbands nog niemand binnen hun gelederen hebben die écht werk heeft gemaakt van het uitzoeken van esthetiek, frasering, klankideaal van de oude bigbands? Ik zou graag nog eens zo'n romig ronde saxsectie in het wild willen horen. Maar misschien is het wel zo dat het oorspronkelijke timbre nooit meer te benaderen is, zelfs niet als je de oorspronkelijke opnames erbij kunt pakken.

Overweging: volgens mij is timbre het moeilijkst te componeren en te behouden op de lange duur. Neem Igor Stravinsky, opening *Sacre du printemps*, met die hoge fagot. In 1913 was die hoogte niet fatsoenlijk te spelen. Stravinsky heeft die moeilijkheid en de rauwheid in timbre meegecomponeed. Wat te doen in een moderne uitvoering (waar die fagot klinkt als een lage hobo op rollerskates): een tweederangs fagotist nemen om die klank als een neusverkoudheid uit 1913 te imiteren?

Nog een voorbeeld: in bijna al zijn werken componeerde Iannis Xenakis

een agressieve rauwheid mee, door partijen schier onspeelbaar te maken, instrumentenregisters op hun lelijkheid uit te kiezen en stevig veel massa, stofwolken en stekels te maken in zijn orkestraties. Als je de nieuwe opname beluistert van *Synaphai* (dat sociaal moeilijke maar o zo mooie pianoconcert waar de pianist voor iedere vinger een balk krijgt, behalve tijdens de rusten, daar zijn het er pesterig twee) door Luxemburgs Philharmonisch Orkest onder Arturo Tamayo, hoor je hoe de gevorderde uitvoeringspraktijk van zo'n stuk het klank- en speelcomfort glad trekt.

De pianopartij klinkt er bijkans als kabbelende Franse klavecimbelmuziek en ook het orkest klinkt comfortabel. Dat is op de eerste opname met Geoffrey Madge wel anders: veel meer 'in your face'.

Ik kan ook Feldman nog noemen, die volgens mij een vette Hollywood-klank wilde in een aantal van zijn stukken, maar wiens muziek vaak erg Europees wordt uitgevoerd: meer Webern dan Bruckner (in wezen is Feldman een Amerikaanse Bruckner, nietwaar?). Of neem *De Staat* van Andriessen, een werk dat bijna aangenaam klinkt tegenwoordig. Maar het blijft een ijzersterk stuk. Dat dan weer wel.

Is timbre dus vast te leggen in notatie? Of kun je het beter laten, omdat het in de speelpraktijk al snel wordt aangepast? Ik bedoel: in de renaissancemuziek vind je geen boogjes, puntjes, accentjes, komma's – toch blijft de muziek overeind. En Bach op een fluitketel blijft Bach. Waar zit het karakter van muziek hem dan eigenlijk in?

Tweede overweging: collega-componisten zoals Ashley en Andriessen werkten allemaal 'op maat' voor musici die ze door en door kenden. Waarom heb je nooit je eigen Paddingband opgericht?

Derde overweging: het is interessant dat je je als componist moet ontwikkelen en verfijnen om in staat te zijn om gammeligheid in je muziek te laten klinken. Het doet me denken aan Engelse landschapstuinen. Je hebt een slimme tuinarchitect nodig om een tuin er niet-aangelegd te laten uitzien. Als je de natuur gewoon maar laat groeien, zouden we die namelijk als onnatuurlijk waarnemen.

Over de bamboelat-golfplaten-vogelverschrikkers: waarom moeten die in een verhaal worden ingebed? Moeten er bommenwerpers te zien zijn bij de sirenes in de stukken van Varèse?

Tot zover weer. Was Mengelberg goed?

Groet!
Anthony

Van: Martijn Padding

Datum: 13 september 2009 23:58:38 GMT+02:00

Aan: Anthony Fiumara

Dag Anthony, daar ben ik weer.

Leuk die Feldman als Amerikaanse Bruckner! Bruckner raffelt het alleen wel een beetje af als je hem vergelijkt met de ruimte die Morty nam.

Over je vraag of timbre vast te leggen is in notatie. Je kunt ver gaan in notatie. Maar er zijn zoveel fetisjisten op dat gebied. Hoe meer je noteert, hoe meer je een speler vastschroeft. Zo heb je van die stukken die eigenlijk uitgeschreven rubato's zijn. Dat ziet er potsierlijk moeilijk uit. Ik vind het toch het leukst als de spelers zelf een idee ontwikkelen over een compositie en als interpretaties flexibel zijn.

Ik heb veel sympathie voor diepgangers, musici die steeds weer in hetzelfde repertoire duiken. Een paar weken geleden was ik bij het laatste concert in de Beethovencyclus van Ronald Brautigam. Zoals die vent die stukken totaal fris en onverschrokken aanpakt: daar zit veel liefde en nieuwsgierigheid achter. Dat brengt hij adembenemend over. Dat kan alleen door totale toewijding aan de inhoud, niet aan de buitenkant.

Ken je dat verhaal over de meesterpianist Jorge Bolet, een Zuid-Amerikaanse grand seigneur, gespecialiseerd in Liszt en Chopin? Bolet speelde de Chopinetudes op hoogbejaarde leeftijd nog als cyclus. Naar aanleiding van een recital werd hij door een wijsneuzige musicoloog gewezen op de vrijheden die hij nam. Waarop Bolet zei: "Meneer Chopin heeft sommige etudes destijds in drie dagen geschreven en misschien twintig keer gespeeld in zijn leven. Ik ben nu vijfenzeventig en speel ze al vanaf mijn zevende zo ongeveer elke dag. U denkt toch niet dat Chopin het beter wist dan ik?"

Notatie is informatie verschaffen. Bachs stukken zijn kaal in articulatie maar overvol in informatie over stemvoering en harmonische progressie. Als je die zaken kan waarmaken, volgt er vanzelf veel dat niet genoteerd staat.

Toen ik begon met componeren, was er sprake van een sterk muzikaleven: Orkest De Volharding, Hoketus, Asko|Schönberg, Nieuw Ensemble

der beeld, verklaring of transformatie iets bijzonders aan te richten. En dat gebeurt ook in de voorstellingen die ik met Paul maak. In *Superville* en in *Licht is de machine* zijn er momenten dat de handeling wordt opengebrouwen en dat er opeens een object actief wordt.

Maar het leggen van verbanden tussen het grote en het kleine, en de analogie aantonen van patronen die vanuit verschillende werelden samenvallen is juist iets wat in het theater mooi kan. Ik heb wel eens een interessant verhaal gelezen over Webern die in zijn piepkleine abstracte stukken de patronen en verhoudingen tussen hemellichamen probeerde uit te componeren. Dat vind ik dus een mooi beeld.

Stockhausen ging nog verder. Hij zei zoiets als: stel je de *Negende symfonie* van Beethoven voor, negentig minuten muziek. Dat stuk versnellen we zodanig dat het nog maar een halve seconde duurt. Dat is dan in feite één zeer gecompliceerde toon. Zo zou je individuele noten moeten beluisteren, als geïmplodeerde *Negende symfonieën* van Beethoven. Wat een lading moeten die noten hebben! Met zo'n meesterlijk beeld in je hersens ga je heel anders luisteren.

Ik ga nu stoppen want mijn computer doet erg vreemd. Een vermoeidheidsverschijnsel, vermoed ik. ICP was overigens erg op dreef.

Tot later!
M.

Van: Anthony Fiumara

Datum: 16 september 2009 16:58:10 GMT+02:00

Aan: Martijn Padding

Ha Martijn,

Ik had nog een vraag over Afrika: waarom ga je daar jaarlijks heen? Wat is het verschil met hier? Wat kun jij ze leren en wat leer je van hen? Komen die bevindingen in je muziek terecht?

Groet,
Anthony

Van: Martijn Padding

Datum: 19 september 2009 11:51:22 GMT+02:00

Aan: Anthony Fiumara

Morgen, meneer!

Ik heb al lang een grote liefde voor Afrikaanse muziek. Dat is dan meteen veel, want de muziek van dat continent is divers. Het leidt er bij mij niet toe dat ik ook djembé, duimpiano, seperawa (een soort buikharp) wil leren spelen of Afrikaans wil leren dansen.

In Afrikaanse muziek in het algemeen vind je wat in religie een 'eewigheidselement' wordt genoemd. Terugkerende patronen die al eeuwenlang op min of meer dezelfde wijze worden geproduceerd. Dat verbindt het heden met het verleden. Dat is natuurlijk het geval bij de meeste traditionele muziek.

Fragment uit *Superville* (2005) voor vijf spelers van de Veenfabriek.

Los van de fantastische klank van Afrikaanse ensembles, de vitaliteit en het gevoel voor snelheid hanteren ze een democratisch principe. Echte solisten zijn er nauwelijks. Als je drie popgitaristen op het podium naast elkaar zet en ze vraagt iets samen te doen, zullen ze naar alle waarschijnlijkheid direct aan het soleren slaan. En dan ook nog dwars door elkaar heen.

Zet drie Afrikaanse gitaristen, maakt niet uit van waar uit Afrika naast elkaar op een podium en je zult zien dat ze direct *interlocking patterns* gaan spelen. Patronen die in en bij elkaar passen en die met elkaar een muzikale structuur vormen. Zonder dat er ook maar één de boventoon voert. Dat komt voort uit een diepgeworteld idee dat je muziek op voet van gelijkheid met elkaar maakt. Dirigenten bestaan daar nauwelijks. Je hebt wel ensembleleiders, die ongeveer zo functioneren zoals Mozart vanachter zijn fortepiano zijn ensemble aanjoeg. Wat ik opwindend vind is het klankconcept van veel Afrikaanse muziek. Dat is een noise concept – Afrikaanse klank heeft een rafelige rand. Er humt en rommelt altijd wel een geluidje mee met de hoofdtoon. Daar worden die instrumenten heel precies op gebouwd. Overal op dat continent vind je varianten van xylofoons, zoals de timbila uit Mozambique. Die instrumenten lijken op wat wij een marimba noemen, maar ze hebben onder de toets een kalebas die daarmee precies in toonhoogte correspondeert. Daarin zitten bijvoorbeeld ertsen die meeratelen als de *mallet* wordt geslagen. Dan krijg je dat kenmerkende zoemende geluid. In combinatie met de ongebruikelijke stemmingen levert dat een ongehoord mooie klank op. Carl Orff heeft er dus helemaal niets van begrepen – met dat *cleane*, netjes gestemde Orff-instrumentarium van hem, waar ik als lagere-schoolleerling op hamerde .

Een tijdje geleden heb ik een marimbasolo gemaakt, *Couple*, waarin ik probeer die onregelmatigheid in de klank terug te krijgen. Voor de marimba staat een strijklank met daarop een flink aantal Thai-gongs, op hun rug liggend op een stuk schuimrubber. Iedere toets die wordt aangeslagen gaat vergezeld van een aangeslagen gedempte gong. Daar wordt de klank van die brave marimba al vele malen beter van.

Sinds een jaar of twee reis ik regelmatig naar Ghana, in het kader van een uitwisselingsproject tussen het Koninklijk Conservatorium in Den Haag en de Legon Universiteit in Accra (40.000 studenten). Dat

doe ik voornamelijk samen met slagwerker Wim Vos. We organiseren daar workshops voor componisten, lezingen en een jaarlijks symposium. We zijn ook bezig met educatieprojecten en we bouwen een netwerk op van musici en docenten die Nederland bezoeken en bij ons lesgeven. Ook komen dit jaar voor het eerst twee studenten uit West-Afrika op het Koninklijk Conservatorium studeren.

De eerste keer ben ik daar rondgeleid door professor Kwabena Nketia, een musicoloog en componist van mythische proporties in Afrika. Nketia is nu 87 en een van de belangrijke grondleggers van de musicologie aldaar. Hij is ook degene die het Institute for African Studies in de jaren zestig heeft opgezet. Steve Reich is daar toen drie maanden geweest en dat kun je horen ook: veel van de patronen uit zijn muziek zijn direct verwant aan de Ghanese muziek voor twee xylofoons.

Nketia, die nog bij Henry Cowell heeft gestudeerd als jongeman, heeft mij meteen op sleeptouw genomen, geïntroduceerd bij musici en me meegenomen naar allerlei plekken waar ik zelf niet zo snel terecht zou zijn gekomen.

Diepe indruk maakte het ensemble van de chieft van Winneba, die Asafo-muziek voor ons liet spelen. Dat is militaire muziek, die alleen bij speciale gebeurtenissen ten gehore wordt gebracht. Vier slagwerkers waarmee je geen ruzie wil krijgen zaten voorop, daarachter een groep zing-schreeuwende mannen en aan de zijkant een vent die af en toe bij het starten van een nieuwe cyclus als een gek signalen door de muziek heen slingerde op een oude bugel. Die Asafo-muziek was volstrekt overweldigend in timbre, power en complexiteit. Na tien seconden waren ze Xenakis al ver voorbij, maar dan ook echt v^{er} voorbij.

Wat wij in ons deel van Europa niet kennen, is dat er een traditionele muziek bestaat die zeer complex is, niet sentimenteel en die tegelijkertijd diep geworteld is in alle lagen van de bevolking. En springend bovendien. In zo'n cultuur heeft de *art music* zoals ze dat daar noemen het moeilijk. Waarom zou je een slagwerkstuk à la Xenakis gaan schrijven als dat overal in het land al eeuwenlang klinkt vanuit de traditie? Hetzelfde hebben wij natuurlijk meegemaakt in de jaren zeventig: waarom zou je ingewikkelde basklarinet-solo's opschrijven, terwijl je daarvoor Willem Breuker en andere goede improvisatoren in de buurt hebt? Ik kan zelf wel een paar ontkrachtende antwoorden bedenken, maar je begrijpt wat ik bedoel.

Het nut van reizen is het thuis terugkomen. Weer opnieuw beginnen in je eigen kamer, volgelopen met indrukken en onverwachtse gebeurtenissen. De invloed van de Afrikaanse muziek zal op een gegeven moment in mijn muziek hoorbaar worden, maar dan wel in getransformeerde vorm. Dus daar moet eerst een antwoord op worden gevonden.

Lukas Ligeti, die ik in Ghana ontmoette, gebruikt die Afrikaanse invloeden wel letterlijk. Hij speelt heel swingende muziek met Afrikaanse *highlife*-musici! Het gevaar is dat je een soort van bermtoerist wordt en niet echt diep het bos ingaat. Een beetje leuk Afrikaans doen, daar voel ik niets voor.

Groeten van *Afro Padding*

Van: Anthony Fiumara

Datum: 16 september 2009 16:58:10 GMT+02:00

Aan: Martijn Padding

Yo! Martijn!

Goed verhaal weer, over die Afrikaanse muziek. Het maakt duidelijk waar je in je eigen muziek mee bezig bent en het maakt die gemelligheid ineens erg tastbaar. Wist je trouwens dat Reich er maar vijf weken heeft gezeten, dat hij malaria kreeg en toen weer naar huis moest? Maar dat geheel terzijde.

Over die Afrikaanse manier van muziek maken (als advocaat van de duivel): ik zou met Charles Murray (Human Accomplishment, het beste non-fictieboek dat ik in jaren heb gelezen) durven beweren dat de meeste buiten-Europese culturen voornamelijk binnen hun traditie werkten, maar dat het werkelijke belang en de waarde ervan pas door Europeanen is ontdekt en verwerkt in hún werken.

Volgens mij gaat het om vernieuwing en om de mogelijkheid om als individu boven het maaiveld uit te mogen steken (in de meeste culturen uitgesloten). Ik denk met Murray dat Europa (en later Amerika) daar door allerlei omstandigheden de beste voorwaarden voor heeft gehad. Ik bedoel ook: de Arabieren hebben het getal 0 weliswaar uitgevonden, maar ze hebben de kans gemist om daar de wiskundige implicaties van te onderzoeken. Dat is allemaal hier gebeurd.

Welke stukken en spelers uit Afrika zijn echt doorgedrongen tot de wereldcanon? Welke werken uit Afrika worden wereldwijd als echt briljant, vernieuwend en van grote invloed beschouwd? En omgekeerd: wie ter wereld kent Beethoven, Mozart of Reich *niet*?

En over democratie en samenwerking: kijk eens naar de orkesten, waar tachtig man samenspelen, of naar de vele ensembles die toch altijd weer worden opgericht. Allemaal op basis van redelijke gelijkheid, met een *master drummer* die dirigent heet. En de *art music* heeft het ook hier moeilijk. We zijn wat dat betreft allemaal Afrikanen, zeg maar.

Maar het was de bedoeling dat ik vragen zou stellen: wat leer jij je studenten eigenlijk over componeren? Is compositieles, zoals Robert Heppener zei, een soort psychotherapie? Leer je ze de gereedschappen kennen en gun je ze hun eigen stem? Of kom je met oplossingen: "Doe het maar zo, dan gaat het zeker goed"?

In verband hiermee: jij hebt zelf les gehad van Daan Manneke en van Louis Andriessen. Waarom ben je destijds van Manneke naar Andriessen overgestapt? Wat kon Andriessen je leren wat Manneke niet kon? En wat zocht je in een docent?

Groet!
Anthony

Van: Martijn Padding

Datum: 1 oktober 2009 18:12:57 GMT+02:00

Aan: Anthony Fiumara

Beste Anthony,

Wat het lesgeven en les nemen betreft: er bestaat nog steeds geen opleiding voor compositiedocent. Ik vermoed dat 100% van de compositiedocenten in Nederland geen lesbevoegdheid heeft. Nou ja, misschien een lesbevoegdheid als pianoleraar. Eigenlijk klungelen we maar een beetje aan. Anderzijds: een beetje aanklungelen, daar gaat het vaak om bij de totstandkoming van iets bijzonders.

In zo'n les die vaak één op één is kan het heel persoonlijk worden. Er zijn collega's die zeggen 'ik ben geen psychiater' en 'tot hier en niet verder' en dan door verwijzen naar professionele hulp. Want je kunt

gekke dingen meemaken. Ik ga zelf niets uit de weg. Mijn eigen docenten deden dat trouwens ook niet.

Het is bijzonder interessant te lezen hoe Bach met zijn studenten werkte. Soms woonden ze bij hem thuis. Compositie was de verzamelaar voor een veelheid aan theoretische vakken en oefeningen waarbij ook improvisatie een rol speelde.

Bach leverde complete musici/componisten af. Ze leerden bijvoorbeeld ook hoe je moest leven als componist. Hetzelfde zag je tot voor kort in de manier waarop Indiase studenten sitar leerden spelen bij hun meester. Ook zij woonden in huis, betaalden alles voor de meester en kregen daarvoor in ruil dagelijks les en een kijkje in het walhalla.

Zelf zou ik mijn studenten niet zo één-twee-drie in huis willen hebben – er zijn er bij die breken de boel af – maar ze hebben wel waanzinnige ideeën. Die rommelmakers zijn vaak het interessantst. Daarbij komt dat ik een aanhanger van de distantie ben. Op veel conservatoria zie je docenten met een eigen gesloten cirkel van studenten om hen heen. Dat levert afhankelijkheid op. Wat nou zo aardig is aan het *team teaching* zoals op het Koninklijk Conservatorium (twee docenten op één student) is dat ze van het begin zelf moeten leren kiezen. We hopen dat ze daardoor minder aan ons zullen hangen en sneller hun eigen weg vinden.

In de les gaat het zo weinig mogelijk over smaak. Ik kijk naar een student en probeer een op maat gesneden lesparcours te bepalen. Daar spreken we met de collega's over. Sommigen studenten hebben echt technisch onderwijs nodig. Deze week heb ik nog uitgebreid met iemand gewerkt aan het genereren van akkoorden, permutaties, transposities enzovoorts. Met anderen kom je daar nooit aan toe, die hebben een meer op de persoon gericht verhaal nodig. Je staat naast een student en je denkt mee en je laat hem of haar de oplossing bedenken. Soms help je ze en dan schrijven ze het stuk dat je zelf had willen schrijven. Dat is ook goed.

Wat ik in ieder geval heb geleerd is dat een goede docent niet bestaat zonder een goede student. Wat ik bedoel is dat een leerling moet leren verantwoordelijkheid voor zo'n les te nemen en zelf met gerichte vragen moet komen. Dat is het leukst. Dan ontstaat er iets waar je zelf ook veel van leert. Sommige studenten moeten leren les nemen. Ik volg geen methode. Ik volg mijn intuïtie en probeer zo open moge-

lijk te zijn met meer en minder succes. Daarbij komt dat het ontzettend leuk is om met zoveel jonge mensen uit zo'n dertig verschillende landen en culturen te werken.

Ik heb zelf niet veel docenten gehad. Voordat ik compositie studeerde had ik al piano en musicologie gestudeerd in Utrecht. Daarna werkte ik jarenlang als balletbegeleider bij de academie van het Nationaal Ballet, de Nel Roos Academie en allerlei moderne dansgezelschappen als Krisztina de Châtel, Beppie Blankert en Bianca van Dillen.

Dat vak van balletbegeleider heb ik geleerd bij kindergroepen waar de dochter van Anton Heijboer les gaf. Kinderen van vijf jaar en ouder. Ik herinner me een jochie dat een jaar lang in een Zorro-pak en met een speelgoedzwaard naar de les kwam en als een tornado door het lokaal achter de andere kinderen aanjoeg. Die deed mij aan mezelf denken, omdat ik vroeger een Ivanhoe-pak had dat ik ook liever niet uitdeed.

Het werken met dansers is heel vormend voor me geweest. Ik begeleidde pas-de-deuxlessen met docenten van het Nationaal Ballet zoals Jeanette Vondersaar en Francis Sinceretti, maar ook Graham-technieklessen met Phyllis Gutelius die in de Graham-groep had gezeten. Van dat improviseren bij dans leer je dus heel veel over muzikale beweging, over de efficiëntie van bewegingen en bijvoorbeeld ook waarom een zesachtste maatsoort iets totaal anders is als een drie-kwart.

In de danswereld wordt bovendien knetterhard gewerkt. Als je dacht dat musici hard werken, moet je eens een weekje meelopen met dansers in een gezelschap. Het is beulen en het wordt zwaar onderbetaald. Toen ik begon met die compositiestudie had ik al behoorlijk wat kennis. Het eerste jaar werkte ik met Daan Manneke. Die lessen maakten me duidelijk dat compositie een goede keuze was. Daan kan je bijzonder goed motiveren – daar begint het mee.

Daarna ging ik naar Geert van Keulen die me een heel solide basis heeft gegeven. Ik was toen geïnteresseerd in systematische manieren van componeren, in virtuositeit en in componeertechniek. Mijn ervaring was beperkt, maar juist doordat Geert zelf zo'n grote ervaring als speler in het Concertgebouworkest had, heeft hij me enorm vooruit geholpen met mijn klankvoorstelling. Hij woont nu in Zweden in een bos aan een meer met velden in de buurt. Dat is nog eens wat anders. We bellen regelmatig. Hij is een bijzondere leraar en boven-

dien een componist met een volstrekt eigen, complexe harmonische taal. Met Louis heb ik drie jaar gewerkt, maar eigenlijk is het na het examen niet meer gestopt. Het ging meteen makkelijk. De eerste keer dat ik naar de Keizersgracht ging, nam ik mijn racefiets mee naar boven omdat op dat moment zo'n beetje iedere week een fiets van me werd gestolen. Niet wetende dat hij driehoog resideerde en dat die verdieping via een kronkelig smal trappetje te bereiken was. Toen ik daar met die racefiets op mijn schouders bovenkwam viel die onhandigheid zo in de smaak bij Louis' vrouw Jeanette Yanikian, dat Louis waarschijnlijk heeft gedacht 'nou die zal wel deugen.'

Soms zeggen docenten iets tegen je dat pas jaren later opeens begint te resoneren. Het overkomt me dus regelmatig dat zijn opmerkingen opeens weer naar boven komen. Dat is de kunst van het dieptebommen leggen, die ontploffen pas na een tijd. Dan ben je goed bezig als leraar.

Leren nemen bij Louis is een compleet pakket. Je moet natuurlijk goed leren componeren en zoeken, experimenteren en jezelf niet herhalen ("ja, maar dat kan je al..."): het gaat er bij hem ook om die muziek in een bredere context te leren zien. Voor wie wil je echt schrijven, wie zijn je vrienden, waarom wil je dat stuk nou eigenlijk componeren. Hij sleept zijn leerlingen overal mee naar toe en werkt met ze samen. Die ruimhartigheid zit natuurlijk ook in de noten en die boodschap kan iedereen op zijn eigen manier vertalen.

Louis heeft een ijzeren werkdiscipline en componeert efficiënt, ook in moeilijke omstandigheden. Hij gaat gewoon altijd door. Ik heb ontzettend veel van hem geleerd en hij was zelf ook intensief met die lessen bezig. Hij heeft me na zo'n les weleens gebeld om te zeggen dat hij zelf niet tevreden was met hoe hij had lesgegeven.

Je kan natuurlijk van de ene naar de andere leraar hoppen en allerlei docentennamen verzamelen in je portfolio, zoals sommige Amerikaanse studenten. Maar op een gegeven moment moet je het zelf gaan doen. Hoe eerder je onafhankelijk bent en leert opschrijven wat je echt in je kop hoort, hoe beter.

Ik heb overigens al vier weken geen noot opgeschreven. Een paar weken geleden ben ik naar Anima Eterna van Jos van Immerseel geweest, een orkest dat op historische instrumenten speelt. Het Hol-

land festival heeft me gevraagd een ouverture te schrijven, die vooraf moet gaan aan hun cyclus met alle Beethovensymfonieën.

Toen ik ze bezocht, repeteerde Jos de *Vijfde symfonie*. Nou, dat stuk heb ik echt al vijfhonderd keer gehoord. Maar zo'nog nooit. Gewoon met vijf eerste en vijf tweede violen. Niks stralend strijkerscorpus: hoe meer strijkers hoe meer je het gladstrijkt – precies wat het woord zegt. Die symfonieën klinken waanzinnig ruig als ze in kleine bezetting in zo'n stevig tempo worden gespeeld. Zo wil je ze horen. Daar ga ik nu iets op bedenken.

Tot later, collega!
Martijn

Martijn Padding (Amsterdam 1956) studeerde compositie bij Louis Andriessen aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag, piano bij Fania Chapiro en muziekwetenschap aan de Universiteit van Utrecht. Zijn oeuvre varieert van korte solostukken tot grootschalige symfonische werken en muziektheater. Paddings composities worden met grote regelmaat in binnen- en buitenland uitgevoerd door belangrijke ensembles, solisten en orkesten. Zijn composities komen tot stand in nauwe samenwerking met een vaste groep van musici en ensembles. Padding heeft een langlopende samenwerking met regisseur/musicus Paul Koek en zijn avant-garde muziektheatergroep de Veenfabriek. Bovendien maakte Padding radiodocumentaires en werkte hij jarenlang als pianobegeleider bij het dansgezelschap van Krisztina de Châtel. Tegenwoordig is hij docent compositie en coördinator van die afdeling aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Martijn Padding won in 2009 het International Rostrum of Composers met zijn First Harmonium concerto (2008).

Anthony Fiumara (Tilburg 1968) studeerde muziekwetenschap aan de Universiteit van Utrecht, was als vaste gastdocent verbonden aan de conservatoria van Amsterdam en Zwolle en werkte als muziekredacteur bij Donemus. Artikelen van zijn hand verschenen in boeken, tijdschriften en cd-boekjes in binnen- en buitenland. Hij was en is redactielid van enkele vooraanstaande tijdschriften, werkt als muziekjournalist voor Trouw, maakte radioprogramma's voor de NPS Radio 4 en had een wekelijkse dvd-rubriek bij het NCRV-programma A4. Fiumara componeert (hij had privé-les bij Richard Rijnovs) en is als artistiek leider verbonden aan Orkest De Volharding en Compagnie Bischoff. Hij is medeoprichter van het OUTPUT Festival. Samen met Arnold Marinissen richtte hij recent Lunapark op, een in Brabant gevestigd ensemble voor hedendaagse muziek met uitzicht op de blauwe lucht.

Colofon

Idee: November Music
Productie: November Music, Muziek Centrum Nederland, Buma Cultuur
Auteurs: Anthony Fiumara & Martijn Padding
Eindredactie: Ingrid Luycks
Partituurvoorbeelden: MCN
Afbeeldingen: Martijn Padding,
m.u.v. foto Keith Moon p. 16: TOP © Bildservice, Bottom©Bildarkivet
Vormgeving: Jac de Kok
Productiebegeleiding en boekconcept: teleXpress
Druk: Drukkerij Lecturis
Oplage: 1000 exemplaren

De uitgever heeft ernaar gestreefd de auteursrechten van het beeldmateriaal in deze uitgave te regelen volgens de wettelijke bepalingen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de uitgever wenden.

Eerder verscheen in deze reeks NM 01 NL Richard Rijnvos door Anthony Fiumara

Publicatie: NM 02 NL

ISBN/EAN: 978-90-76937-23-6

© 2009 Anthony Fiumara & Martijn Padding

Link

www.novembermusic.net
www.mcn.nl
www.anthoniyfiumara.com
www.martijnpadding.nl

PUBLISHED BY teleXpress 2009