



DE GROENE AMSTERDAMMER

Muziekgebouw

Muziek als denkbeeldige ruimte

Vijf wereldpremières in Muziekgebouw aan 't IJ

Kijk & lees!

€19,90



Glen Baxter
*New Ways with Vegetables
and Other Disasters*

De beste tekeningen over culinaire
uitspattingen, cowboys en cultuur van de
bekende Engelse tekenaar Glen Baxter.
www.glenbaxter.com



Uitvouw-
boek



Renske Gerstel
Rondo

Entree! De voorstelling gaat beginnen!
Een kleurrijk kijk- en uitvouwboek met
flappen. Wandel door de drukke winkel-
straat en zoek de deur die je open kunt
vouwen naar het theater.
www.renskegerstel.nl

€17,50



Colofon

De Groene Amsterdammer

groene.nl

Deze bijlage kwam tot stand in samenwerking met het Muziekgebouw aan 't IJ muziekgebouw.nl

Hoofredactie

Xandra Schutte

Joost de Vries (adjunct)

Redactie

Roos van der Lint

Evert de Vos

Vormgeving

Christine Rothuizen (ontwerp),

Bas Schipper

Beeldredactie

Simone Berghuys

Rachel Corner

Eindredactie

Basje Boer

Damy Baumhoër

Hugo Jetten

Nienke Gaastra

Rob van Erkelens

Medewerkers

Irene van der Linde

Frank Mulder

Jacqueline Oskamp

Bas van Putten

Acquisitie

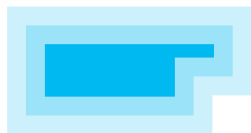
Hans Boot

Ivo Jansen op de Haar

Antoinette Vriskoop

Omslagfoto Getty Images

De wereldpremières van Hawar Tawfiq, Stefan Prins en Jennifer Walshe komen tot stand met steun van Ammodo



Muziekgebouw

A
O M
D M
O



derVisagist.com

Jennifer Walshe

Vijf wereldpremières in Muziekgebouw aan 't IJ

'Muziek is van ons allemaal, en het plezier van samen iets maken is iets waar we recht op hebben.' Met de wereldpremière van *Togetherness* van de Britse componist Jonathan Dove opent binnenkort de Strijkkwartet Biënnale. Dove's stuk gaat over het verlies van intimiteit en de pogingen elkaar terug te vinden in de denkbeeldige ruimte van muziek. Een covid-stuk van het hoopvolle soort, aldus criticus Bas van Putten.

Togetherness is een van de vijf premières die in deze speciale bijlage, een samenwerking tussen *De Groene Amsterdammer* en Muziekgebouw aan 't IJ, worden uitgelicht. De componisten vertellen over de bijzondere route die zij aflegden op weg naar een nieuw stuk. Hawar Tawfiq bijvoorbeeld, die als kind vanuit Irak naar Nederland kwam, kreeg van het Muziekgebouw en het festival November Music de opdracht voor het Bosch Requiem 2021. Hij baseerde zijn compositie *Requiem des fleurs et des nuages* op gedichten van de Iraaks-Koerdische dichter Bachtyar Ali, de Nederlandse dichter Hans Andreus en de Vlaamse Anton van Wilderode.

Inspiratie wordt gevonden zowel in de prangende actualiteit, zoals bij Stefan Prins, die *inhabit_inhibit* maakt over de 'klimaatramp', als in een ver verleden. Kate Moore componeerde met *Isabella* een stuk over een Italiaanse dichteres over wie nagenoeg niets bekend is. 'Ik benaderde via de muziek het karakter van Isabella, ik schilderde haar portret via mijn eigen verbeelding', vertelt zij.

Elke vorminspiratie heeft artistieke keuzes tot gevolg. Voor haar opera over Mars verdiepte Jennifer Walshe zich onder meer in hoe de mens geluid in de ruimte hoort. 'De akoestiek op Mars speelt zich goeddeels in de beslotenheid van de ruimteliem af', zegt de componist. 'Een operastem op volle kracht is onverdraaglijk in zo'n situatie.'

Inhoud

- 4 **De wonderen van Hawar Tawfiq**
Irene van der Linde
- 8 **Kate Moore eert de expressieve poëzie van Isabella di Morra**
Bas van Putten
- 11 **Jonathan Dove zoekt in *Togetherness* naar samenspel**
Bas van Putten
- 14 **In Stefan Prins' *inhabit_inhibit* dreunt de klimaatramp**
Frank Mulder
- 16 **Op Mars klinkt Jennifer Walshe's ruimteopera met enige vertraging**
Jacqueline Oskamp



Repetitie van *Requiem des fleurs et des nuages* van de Nederlandse componist Hawar Tawfiq, door Philharmonie zuidnederland

Hawar Tawfiq – Requiem des fleurs et des nuages

Genieten van het mysterie

Hawar Tawfiq is een rijzende ster in de moderne muziekwereld.

Zijn Bosch Requiem baseerde hij op gedichten van de Iraaks-Koerdische dichter Bachtayar Ali, de Nederlandse dichter Hans Andreus en de Vlaamse Anton van Wilderode.

Irene van der Linde beeld Marieke Wijntjes

Tijdens de wereldpremière van zijn *Requiem des fleurs et des nuages* voor bariton en orkest in Amsterdam zit componist Hawar Tawfiq achter in de zaal van het Muziekgebouw. Hij voelt de concentratie bij de orkestleden, bij het publiek, bij hemzelf. 'Er kunnen wonderen gebeuren', zei hij nog in het begin van de week toen de philharmonie zuidnederland begon met de repetities.

Ook om zichzelf moed in te praten, want eigenlijk maakte hij zich zorgen. Precies 1237 uur heeft hij gewerkt aan zijn requiem, terwijl het orkest maar zes uur heeft om dit met de dirigent te oefenen.

Twee dagen eerder vult iets voor tieners een kakofonie van klanken de concertzaal van het Muziekgebouw in Eindhoven, violen, cello's, contrabassen, slagwerk, hoorns, harp, celesta,

klarinet... Voordat de eerste repetitie begint stemmen de orkestleden hun instrumenten, spelen wat stukken uit hun eigen partij. Ook bariton Thomas Oliemans is aanwezig. Hawar Tawfiq, die zelf als violist nog in dit orkest heeft gespeeld, loopt rond, geeft her en der een hand, maakt een praatje. Het is een spannende dag: het orkest zal vandaag voor het eerst zijn requiem spelen, voor het eerst zullen de klanken en noten die alleen nog op papier en in zijn hoofd bestonden hardop klinken. Net heeft hij nog even met dirigent Ed Spanjaard, tevens een goede vriend van hem, in een kamer achter het podium het stuk doorgesproken. 'We hebben al samen gebokst', grapt Spanjaard en sloeg een arm om Tawfiqs schouder.

Klokslag tien uur stapt Spanjaard op de bok voor het orkest. De instrumenten zwijgen. Dan beweegt hij zijn baton. De grote trom en de bas-klarinet beginnen, de eerste noten vullen de zaal.

In april 2020 hoort componist Hawar Tawfiq (38) dat zijn compositie-opdracht voor het jaarlijkse Bosch Requiem doorgaat. Het is midden in de eerste coronagolf en hij is net verhuisd naar zijn nieuwe woning in Oss. Hij werkt dan al aan zijn stuk *Babylon aan de IJssel*, geïnspireerd op zijn ervaringen met de Nederlandse Immigratie- en Naturalisatiedienst (IND) en het *Gilgamesj*-epos, voor het Hexagon-ensemble en



Links dirigent Ed Spanjaard, midden componist Hawar Tawfiq, rechts bariton Thomas Oliemans

een oosters ensemble met grotendeels Koerdische spelers waarvan de muziek in Teheran moet worden opgenomen. Terwijl hij hiermee bezig is wordt hij gebeld door het Koninklijk Concertgebouworkest. 'Ik kreeg een vrije compositie-opdracht', zegt Tawfiq terwijl hij in zijn keuken een glas water pakt. 'Eigenlijk kon het niet, alle stukken moesten binnen een jaar af zijn, in totaal 140 uur muziek en zeventien delen, dat is bijna onmogelijk, maar tegen het Concertgebouworkest zeg je geen "nee".'

Hij gaat zitten op zijn grijsgroene leren bank in de lichte woonkamer. Voor hem op de salontafel ligt de partituur van het requiem. Een ander deel van de hoge woonkamer is leeg, op een piano na, daarboven op de vide staat zijn werktafel. Een enorme glazen pui geeft uitzicht op de bomen en struiken in de tuin. Hij werkte 's nachts aan zijn partituren, overdag probeerde hij te slapen. Hij zag niemand, deed soms in alle vroegte boodschappen en verschanste zich dan weer in huis. 'Ik heb het zo druk gehad dat ik pas vorige week voor het eerst de binnenstad van Oss heb gezien', lacht hij.

'Bij het requiem had ik zo'n twijfel. Wat kan ik toevoegen? Er bestaan al zoveel mooie requiems. Waarom schrijf ik een requiem? En voor wie? Is het voor de nabestaanden of is het ter ere van de doden? En als een requiem een mis is voor de

doden, waarom moet het dan zwaarmoedig zijn?' Zo verzamelde hij zijn gedachten. Hij wist één ding: hij wilde geen religieuze teksten gebruiken. 'Religies geven antwoorden op mysterieuze vragen in ons bestaan. Ik wilde voor mijn requiem genieten van het mysterie zelf.'

Hij begint met het verzamelen van ideeën, inspiratie opdoen. 'Politiek, religie en een gevoel van nationalisme heeft ons mensen steeds verder uit elkaar gedreven', schrijft hij zelf in een tekst hierover. 'Kunst en muziek zijn manieren

'Voor wie schrijf ik een requiem? Voor de nabestaanden of ter ere van de doden?'

waarop we elkaar weer kunnen vinden. We delen ons verdriet en onze vreugde met elkaar, ongeacht waar we vandaan komen.' Hij gaat op zoek naar teksten uit verschillende culturen waarin het thema dood niet-religieus en niet-zwaarbeladen wordt benaderd en kiest uiteindelijk voor gedichten van de Iraaks-Koerdische dichter Bachtyar Ali, de Nederlandse dichter Hans Andreus en de Vlaamse Anton van Wilderode.

Deze laat hij vertalen in het Russisch, Frans, Italiaans, en een van de gedichten heeft hij in het Nederlands gelaten.

Het eerste deel van zijn vijfdelige requiem begint met de grote trom en een kleine introductie van het hele orkest, waaruit alleen de basklarinet overblijft. Donker en mysterieus, zoals Tawfiq het zelf omschrijft. 'De grote trom laat hier in mijn verbeelding de eerste hartslagen van het ongeboren kind horen, onregelmatig nog.' In deel twee verschijnt opeens de bariton-solist en zingt in het Russisch: 'Luister, want de dood is niet het sterven!' – uit een gedicht van Hans Andreus. 'Alsof hij uit de dood herrezen is en ons iets nieuws wil vertellen', zegt Tawfiq. 'En vanaf dat moment komt er meer licht in de muziek. Dan begint het leven.'

'Bij het eerste deel, de derde maat van cijfer 5, dat is een 12/8ste maat, die kan met 4/4de', zegt Ed Spanjaard in het Muziekgebouw in Eindhoven nadat het orkest het voor de eerste keer heeft doorgespeeld. 'Drie maten van cijfer 6, langzame slagen. Begin derde deel, slagwerksolo mag in pittig tempo...' De orkestleden slaan hun bladmuziek om, maken notities bij hun eigen partijen. Tawfiq heeft tijdens het spelen van het stuk achter in de zaal gezeten, luisterde geconcentreerd, schudde af en toe zijn hoofd. Nu loopt

hij naar voren, praat even snel met de eerste violist, wijst iets aan in de partituur. Dan gaat hij weer zitten – met Spanjaard heeft hij afgesproken dat hij zich op deze eerste repetitiedag afzijdig zou houden.

‘Oké, nogmaals deel één’, zegt Spanjaard en pakt zijn baton. ‘In het begin zit er mildheid en mysterie in stuk. Houd dat mysterieuze, niet te realistisch worden. Luister naar de harp...’

‘Het is alsof je door een camera kijkt en al een wazig beeld van het geheel ziet’, zegt Tawfiq in zijn woning in Oss over het compositieproces. ‘Ik zie dan hoeveel werk het is. Dat is stressvol. Krijg ik het op tijd af? Werk ik hard genoeg? Ik begin noot voor noot, maat voor maat, zoom in, creëer scherpste en diepte.’ Sommige dagen leveren niets op, maar hij weet: het hoort erbij. Het gaat hem om de combinatie van hoofd en hart. ‘Grote kunstwerken ontstaan door concentratie, ratio en intuïtie. Wat gebeurt er in de klank, wat zit in de aard van de noot?’

Hawar Tawfiq groeide op in Sulaymaniya, in het Koerdische noorden van Irak. Hij was een nakomeling, de jongste van vier. Vooral zijn oudste broer Salar, die in de jaren tachtig in Bagdad studeerde en nu een van Noord-Iraks bekendste kunstschilders is, heeft grote invloed op hem gehad. Bagdad was in die tijd hip; jongeren lazen Russische literatuur, luisterden naar westerse klassieke muziek – alles wat buitenlands was, was een teken van verzet tegen het regime van dictator Saddam Hoessein. ‘Mijn broer nam cassettebandjes met onder andere symfonieën van Beethoven mee naar huis. Ik was vier of vijf jaar oud, ik weet dat niet meer, maar volgens hem luisterde ik daar de hele tijd naar.’

In 1990 brak de Eerste Golfoorlog uit, daarna kwam de Koerdische revolutie. Hierdoor bracht hij veel tijd door in de kelder om te schuilen. ‘Ik was negen en vervelde me. Toen vond ik een doos met cassettebandjes en een koptelefoon. Op de meeste stonden Koerdische liederen, maar één bandje trok mijn aandacht. Niet omdat het mooier was, maar het was anders.’ Hij wist niet wat voor muziek het was, want het was gekopieerd en er stond niets op geschreven, maar hij speelde het nogmaals en nogmaals af. ‘En opeens hoorde ik hoe knap het was’, zegt Tawfiq. ‘Die tegenstem, dat contrapunt, de polyfonische structuur. Dit is supermooi, riep ik.’

Hij staat op en gaat achter zijn piano zitten. ‘Hier hoor je de fluit, dat is de melodie...’ Hij speelt de fluitmelodie met zijn rechterhand. ‘En dan komt daar tegenin de cello...’, zegt hij nog steeds enthousiast terwijl hij die met zijn linkerhand speelt. Later ontdekte hij dat het de *Tweede orkestsuite* van Bach voor fluit en strijkers was. Hij zocht naar meer bandjes met dit soort muziek. Het luisteren ernaar in de kelder gaf hem een veilig gevoel. ‘Ik stelde me Europa voor, een continent waar geen oorlog was’, zegt Tawfiq terwijl hij opstaat.

Tegen zijn broer zei hij: ‘Ik wil klassieke muziek leren spelen.’ Eerst dacht hij aan piano, maar Salar zei: ‘Kijk eens naar die orkesten,



Bariton Thomas Oliemans

hoeveel piano's zie je staan? En hoeveel violen? De viool is de koning van de instrumenten.’ Zo begon de negenjarige Hawar met vioolles bij een Koerdische leraar die zelf les had gehad van Russische muziekdocenten in Bagdad. Maar bladmuziek was in Irak niet te krijgen dus hij kopieerde alles wat hij vond. Het *Eerste vioolconcert* van Paganini bijvoorbeeld. ‘Dat is heel moeilijk, maar ik dacht: alles is mogelijk, en ging twee maanden studeren, toen zag ik het woord “solo” staan en werd het nóg moeilijker en gaf ik het op.’ Hij vond op een bandje ook het vioolconcert van Beethoven. ‘Het tweede deel raakte mij zo, ik dacht: als iedereen het hoort zoals ik het hoor, zou niemand meer een kogel kunnen afschieten.’

‘De blazers, vanaf cijfer 45 iets milder nog van sfeer’, zegt Spanjaard tegen het orkest in Eindhoven. ‘En de strijkers: iets meer forte. Het is een heel goed stuk maar verdomd moeilijk. Focus alsjeblieft, niet steeds door elkaar praten.’

Toen Hawar Tawfiq vijftien was, moest hij vluchten. Hij had toen vrijwel zijn hele jeugd lang oorlog meegemaakt. Het was 7 juli 1998. Hij weet het nog precies. Na een reis van ruim drie maanden vol verschrikkingen kwam hij aan in Nijmegen. ‘Ik had mijn moeder beloofd dat ik naar mijn oudere zus zou gaan die in Zweden woont. Maar ik belandde in Nederland en vond het hier fijn, vrolijk, die fietsen, zo groen, de mensen, de sfeer. Ik smeekte haar aan de telefoon hier te

mogen blijven.’ Hij vroeg asiel aan als minderjarige zonder begeleider en werd na twee dagen met zes andere jongens naar een opvangcentrum in Oisterwijk gebracht. Bij binnenkomst vroeg hij direct of er ook een bibliotheek was. ‘Ik wilde zo snel mogelijk Nederlands leren. De vrouw aan de balie was zo verheugd dat ze me de volgende dag een woordenlijst bracht met een cassettape voor de uitspraak. Ik had een systeem: iedere dag tien nieuwe woorden.’

Wat hij toen nog niet wist, was dat dit het begin zou zijn van vijftien jaar strijd. ‘In Irak woedde een vreselijke oorlog, je zit in de overlevingsmodus, daar verwacht je elk moment de klap. Maar de echte klap kwam in Nederland. Ik was daarop niet voorbereid.’ In eerste instantie ging alles goed. Toen hij na een maand in het opvangcentrum op Nederlandse les mocht, hoorde zijn docente dat hij viool had gespeeld. Zelf speelde ze piano, maar haar collega nam de volgende dag haar viool mee naar de klas. ‘Ik speelde een stuk voor hen, de introductie van het vioolconcert van Mendelssohn. Ze vonden dat ik talent had. Hierna nodigden ze me regelmatig thuis uit om te eten en samen muziek te maken.’ Later, toen hij werd overgeplaatst naar een asielzoekerscentrum in Hooghalen, bood een van hen aan een kamer bij haar te huren. ‘Zij gaf mij haar viool en zei: ga studeren.’ In augustus 1999 deed hij auditie bij het Tilburgs Conservatorium en werd hij aangenomen op de vooropleiding. ‘Ze zeiden: we horen dat je talent hebt, maar je hebt gebrek aan techniek.’

In het jaar dat volgde studeerde hij dag en nacht. ‘s Ochtends zat hij op de schakelklas van de middelbare school – hij moest staatsexamen havo halen om naar het conservatorium te mogen – en ‘s middags speelde hij viool op de vooropleiding, ‘s avonds ging hij naar het roc om Nederlands te leren. Na een jaar werd hij aangenomen op het conservatorium. Hij studeerde viool

**‘In Irak woedde een
vreselijke oorlog.
Maar de echte klap
kwam in Nederland’**



bij Annemieke Corstens, later tijdens zijn master bij Alexandru Kerr, volgde masterclasses bij Herman Krebbers, en nog weer later compositie bij Alexander Hrisanide – die een vaderfiguur voor hem werd en aan wie hij het Bosch Requiem heeft opgedragen – en Roderik de Man.

‘Deel één is heel mooi’, zegt Ed Spanjaard nadat het orkest in Eindhoven koffiepauze heeft gehad. ‘De klank van de grote trom is fantastisch, de bas-klarinet solo geweldig. De anderen mogen er ook wezen.’ De muzikanten klappen. ‘Oké, verder, bij cijfer 7: klarinetten, vibrafoon, hoorn, celesta, citer, na de vijfde maat wappert het eromheen. Het tweede deel: crescendo...’ Spanjaard draait zich om op de bok en roept de zaal in. ‘Hawar, hier aan het einde, is het *laissez-fibre*?’

‘Nee, dat moet verrassend zijn, pats weg’, roept Tawfiq vanaf een stoel achterin.

Ondertussen liep zijn asielaanvraag. Tussen 1998 en 2003 kreeg Tawfiq van de IND twee keer een negatieve beslissing. Toen hij ook tegen de derde afwijzing bezwaar indiende, belandde zijn zaak voor de rechter. ‘Maar de rechter geeft de IND altijd gelijk’, zegt Tawfiq, die op het puntje van de bank zit. ‘Het is echt vreselijk, al die klappen die je krijgt. Ik was naïef, wist niet hoe hard en koud de IND was. Ik was superjong. Ik wist niet dat je hier pas een mens bent als je een verblijfsvergunning hebt.’ Daarna kreeg hij te horen dat zijn asielaanvraag definitief was afgewezen. ‘De Tweede Golfoorlog was voorbij, het regime was uit de macht gezet, ze zeiden: “Meneer kan terug.” Ik was uitgeprocedeerd.’

Direct kwam de muziekwereld in het geweer. Vrienden, muziekdocenten en andere prominenten schreven aanbevelingsbrieven aan de IND. ‘Het gesprek hierna met de IND was verschrikkelijk’, zegt Tawfiq. ‘Ze zeiden: “Deze mensen vinden jou een kwaliteit, maar wij hebben veel

‘Ik mag nu even juichen, maar ik heb nog zoveel te leren. Ik ben genadeloos voor mezelf’

talent in Nederland, waarom moeten we in jou investeren?’ Ik dacht: stuur me maar terug, ik had er genoeg van. Ik voelde me niet welkom.’ Toch kreeg hij permissie om zijn studie aan het conservatorium af te maken. ‘Ik heb veel mooie mensen ontmoet, veel kansen gekregen, maar ook veel gemist.’ Zo kreeg hij een uitnodiging van Alexander Kerr om in de Verenigde Staten te komen studeren, maar dat kon niet zonder verblijfsvergunning. ‘Dat was heel erg pijnlijk’, zegt Tawfiq.

Maar toen in 2007 een generaal pardon voor uitgeprocedeerde asielzoekers werd afgekondigd, leek alles opgelost. ‘Ik was zo opgelucht, tot ik bij de ambtenaar kwam. Die zei: “Het spijt me heel erg, maar je bent student in Nederland, dan kom je niet in aanmerking voor de pardonregeling.”

Tot overmaat van ramp kreeg hij daarna te horen dat zijn studiefinanciering stopte omdat hij van de IND helemaal niet *mocht* studeren. Weer schoot de muziekwereld te hulp. Mezzosopraan Jard van Nes en haar man Hans Hierck, met wie hij goed bevriend was geraakt, leenden hem geld om zijn studie af te kunnen maken.

Zo behaalde hij in 2008 cum laude zijn master viool. Toen kwam de volgende horde. Van de IND moest hij om te mogen blijven een *vaste* aanstelling vinden en ten minste 25.000 euro verdienen. ‘Dat is onmogelijk als je net begint!’ roept hij, nog steeds verontwaardigd. Hij

werd leraar op de muziekschool, speelde viool bij het Brabants Orkest en studeerde ondertussen verder op het conservatorium voor zijn master compositie. Het was niet genoeg. In 2010 zei een wethouder op het gemeentehuis in Tilburg: ‘Je moet je koffers pakken. Je kunt zo worden weggestuurd.’

‘Vanaf 41: altfluit klein beetje meer laten gaan’, zegt Spanjaard vanaf de bok. ‘Deel drie is stormachtig, veel crescendo. Het mag brutaler, fortissimo, agressief. We gaan even apart oefenen met alleen de strijkers en de harp. En dan de eerste violen...’

Vlak daarna, het was op een vrijdag, kreeg Tawfiq een telefoontje van de IND. ‘Ik heb je dossier voor me liggen’, zei de vrouw. ‘Ik zie dat veel mensen spreken over je kwaliteit als mens en als musicus. Zij zijn overtuigd. En wij nu ook. We hebben besloten om je een verblijfsvergunning te geven.’ Ik dacht: dit is een grap. Na al die jaren van onzekerheid. Al die pijn. Maar het was waar.

‘Oké, het is één uur, morgen verder’, zegt Spanjaard in het Muziekgebouw in Eindhoven en stapt van de bok af. ‘Ik ben heel gelukkig’, zegt Tawfiq opgelucht tegen hem. ‘Wat ik dacht in mijn verbeelding, hoor ik al.’ Ed Spanjaard knikt. ‘Het staat in de grondverf.’

‘Het pijnlijkt tijdens dit hele proces was dat je door de IND niet als mens wordt gezien’, zegt Tawfiq terwijl de regen tegen de ramen van zijn woonkamer klettert. ‘Ik heb geprobeerd niet boos te worden, je wint er niets mee. Pijn hebben we allemaal. Ik probeer die te transformeren tot iets onsterfelijks, tot iets wat betekenis heeft, en niet alleen emotie is.’

In 2011 behaalde Tawfiq cum laude zijn master compositie. ‘En ik ben Nederlander sinds 2013’, zegt hij. ‘Ik voel me acht jaar oud. Vanaf dat moment waren mijn nachtmerries verdwenen en kon ik al mijn energie steken in muziek in plaats van in rechtszaken.’ Sindsdien heeft hij zich als succesvol componist razendsnel ontwikkeld, met als voorlopig hoogtepunt het Bosch Requiem. ‘Ik mag nu even juichen, maar ik heb nog zoveel te leren. Ik ben genadeloos voor mezelf. Het is net als met onwetendheid in de boksring staan: als je hem verslaat mag je even blij zijn, maar hij staat altijd weer op. Met onwetendheid vecht je tot aan je dood.’ De dood is inspirerend, vindt Tawfiq: ‘Doordat de dood er is, moet je leven, tot het uiterste genieten van mooie momenten, kansen pakken, kwetsbaarheid en schoonheid laten zien.’

In het Muziekgebouw in Amsterdam zwijgen aan het einde van het requiem ‘van bloemen en wolken’ alle instrumenten behalve de contrabassen. *Bong, bongg...* doen ze. ‘De hartslag’, fluistert Tawfiq tijdens de repetitie. Nog eens: *bongg... bong*. Nog langzamer: *bongg... bong*. Stilte. Dan klinken de laatste woorden van de bariton: ‘...*è tutto passato...*’ ■

Op 4 november ging Requiem des fleurs et des nuages van Hawar Tawfiq in wereldpremière in het Muziekgebouw in Amsterdam

Kate Moore – Isabella

‘Natuur is de schoonheid en het gevaar’

Componiste **Kate Moore** eert werk en persoonlijkheid van Isabella di Morra met een groot, monumentaal stuk voor barokharp, countertenor, mezzosopraan, koor en ensemble(s).

Bas van Putten

De Italiaanse dichteres Isabella di Morra leefde van circa 1520 tot rond 1545. Haar leven was verschrikkelijk. Haar broers sloten haar op in het familiekasteel in het huidige Valsinni, een uithoek tussen de hak en de voet van Zuid-Italië. Daar kon een ontwikkelde vrouw in die tijd niet veel anders dan poëzie bedrijven, lezen en misschien wat musiceren. Ze kreeg thuis onderwijs van een privé-leraar, ze kende haar Petrarca en haar Dante, maar leefde in een isolement.

Wel onderhield ze heimelijke contacten met een baron uit de buurt, de dichterslijk begaafde en getrouwde militair Diego Sandoval de Castro. Of hij louter een nabije zielsverwant of wellicht haar minnaar is geweest staat niet vast; zelfs of hun brieven echte brieven zijn geweest is maar de vraag. Haar jongere broers vermoedden het ergste en handelden met onwaarschijnlijke wreedheid. Overspel? Eerwraak. Ze doodden eerst haar leraar, de veronderstelde tussenpersoon van de correspondenten. Vervolgens vermoordden ze met messteken hun zuster, volgens de overlevering betrappt met de brieven. Een paar maanden later zou ook Diego sneuvelen.

Dertien gedichten en een gruwelijk levens-einde, dat was wat het collectief geheugen bijbleef van een hoogbegaafde dichteres. Ook nadat de Italiaanse filosoof en historicus Benedetto Croce in 1929 zijn studie *Isabella di Morra e Diego Sandoval* had gepubliceerd, bleef ze meer martelaar dan kunstenaar, meer mythe dan mens. Hoe zou je haar ook moeten leren kennen zonder foto's, een stemgeluid, gebaren? Ze blijft een historische abstractie.

Behalve op papier. Daar is Isabella levensecht en ongekend persoonlijk. In wat ze zelf een bittere, scherpe en droevige stijl noemde, spreekt ze zich uit over haar lot, haar verlangen naar erkenning, het primitieve volk dat haar omringt, haar droom van verlossing uit de plaatselijke hel van wilde beesten en ruïnes. Alles in haar biotoop

stemt bitter, en is in zijn bitterheid verscheurd. De natuur buiten, onverschillig schoon, is zowel aartsvijand als gedroomd Utopia. De in de vallei beneden lopende rivier de Sinni, bij haar Siri, zowel die levensstroom als vloed van tranen; de *locals'* primitieve dwaallichten en God, die het laat afweten, de laatste strohalm. Haar gedicht *Signor*, een hooglied op Zijn schoonheid, laat zich lezen als een wanhopige verleidingspoging met een verrassende ontknoping in het zevende couplet, waarin ze via haar lied zichzelf waarschuwt tegen het waandenkbeeld dat men de zeeën van Gods schoonheid zomaar kan bevaren. Wie eenmaal is verdwaald, vindt toch de kust niet meer. Die regels zijn een desolaat correctief op de lyrische ontboezemingen van het voorafgaande, de kater na de roes.

Dat moment, zegt Kate Moore, vindt ze een van de krachtigste wendingen in Isabella's poëzie: 'Zó expressief, zo diep.' Voor die verbeeldingskracht moest de in Engeland geboren, in Australië opgegroeide en in Nederland gelande componiste Kate Moore (1979) de vorm vinden die het kunnen recht deed. Een opera had met zo'n horrorstory voor de hand gelegen. 'Dat was het oorspronkelijke idee, waar ik nog steeds voor open sta. Maar door de complexiteit van het onderwerp moest ik eerst de weg afleggen naar een concertante cyclus, terwijl Isabella's leven zelf een ideale plot voor een opera zou zijn.' Maar opera betekent ook: conflicten versimpelen, een verhaalstructuur creëren. 'En ik wilde me juist niet concentreren op de sensatie van haar verhaal, maar op de schoonheid van haar woorden, haar geest zelf. Dit is een jonge vrouw die gevangen wordt gehouden door een despotische familie. De kwellingen en het trauma die ze in die situatie doorstaat zijn de bepalende kenmerken van haar portret, denk ik. Ik wilde haar wezen communiceren.' Met muziek die luisterend op zoek

gaat naar haar stem, die 'uitnodigt om haar te leren te kennen'.

Die tactiek van zoekend horen volgt Moore vaker. Ook eerdere werken lezen hun onderwerp met de intieme concentratie van een metend kijken. Het conceptalbum *Revolver* bevat haar 'balletmuziek' bij *Restraint(s)*, een voorstelling van de Australische kunstenaar Ken Unsworth voor oudere dansers die via installatie-achtige objecten worden beperkt in hun fysieke bewegingsvrijheid. De aandachtige, lyrische muziek pendelt navenant tussen beweging en stagnatie. Het ensemblestuk *The Dam* van 2015, waarvoor Moore in 2017 als eerste vrouw met de Matthijs Vermeulen Prijs werd onderscheiden, gaat over de ritmes van dierengeluiden, die elkaar in koor naar een machtig escalerend en abrupt afbrekend slot opdrijven. Interessant is Moore's gedachte dat de vorm van het landschap kan worden afgeleid uit de klankcoördinaten van de bewoners, 'as many tiny creatures create a sonic pointillistic landscape'. Daar wil het oor een radar zijn. In haar strijkkwartet *Cicadidae* van 2019, over cicaden, wordt die lijn van ziende horen doorgetrokken: 'Zittend in de bush, luisterend naar de

Marco Giugliarelli





Kate Moore toont de schoonheid van Isabelle di Morra's woorden in plaats van de sensatie van haar verhaal

cicades, is het mogelijk het landschap te horen door te luisteren naar hun subtiele orkestratie, als een sonische kaart van een weids land. Je hoort verte en nabijheid, de vorm van bergkammen, valleien, klippen en vlakten. Door je ogen te sluiten kun je zelfs een waterpoel waarnemen zonder hem te zien.'

Noem haar een reiziger en Moore knikt. 'Door mijn positie als wortelloos persoon zoek ik naar roots. Misschien is dat voor iemand in mijn positie een onbereikbaar doel, maar de zoektocht is relevant. Ik zoek in elk geval altijd naar de authenticiteit van een idee of een ervaring, naar de voor mij fundamentele kwesties, naar de wortel van de vraag waarom iets is wat het is. Ik had in Australië een heel goede leraar, Larry Sitsky, die me inspireerde om verder te kijken dan de zogenaamde westerse traditie. Toen ik jong was probeerde ik mezelf in te lezen in Arabische muziektheorie. Ik denk nog steeds dat dat voor mijn fantasie de meest informatieve bron is geweest. Ik hield van de klank van die muziek en ging naar de bibliotheek om erover te lezen. Ik leerde die wereld kennen vanuit academisch

perspectief en niet via musici, het is dus niet mijn achtergrond en niet mijn taal, maar erover lezen en nadenken was inspirerend. Dan neem ik de essentie van wat me erin aantrekt en laat het indalen tot het er op mijn eigen manier uit komt, in mijn eigen taal. Ken uzelf, luidt het gezegde. Maar ik denk dat er een verschil is tussen jezelf kennen en een identiteit hebben of aannemen. Als jij een kern hebt, gaat die meer over authenticiteit dan over identiteit.'

Ze geeft een voorbeeld. Ze vindt het Australische landschap mooi. Ze groeide ermee op. Maar het is niet haar landschap, ze wil het niet claimen als esthetisch *raison d'être*. 'Want ik zie er de complexiteit van mijn verhaal in. Mensen zeggen zo makkelijk; o, jij bent een Australische

'Muziek is het gereedschap om een kloof te overbruggen. Het is een gesprek'

componist. Terwijl ik alles probeer te vermijden wat naar nationalisme riekt. Ook omdat ik me zeer bewust ben van de kolonisatie van kunst en cultuur, in het bijzonder als iemand die van buitenaf naar Australië kwam en er opgroeide met het groeiende besef dat de dominante cultuur een koloniale cultuur is in een land waar de Aboriginal-cultuur de authentieke cultuur is. Gezien het antagonisme tussen die twee in de context van een duistere geschiedenis is het problematisch om een Australische identiteit op te hangen aan een landschap. Want dat roept grote vragen op over authenticiteit en kolonialisme. Zelfs als ze mij postminimalist noemen, is mijn eerste vraag: hoe kunnen we het minimalisme dekoloniseren?'

In bredere zin maakt het zo bezien niet uit of haar thema de Australische natuur is of een renaissancedichteres. Het begint met vragen. 'De overeenkomst tussen *The Dam* en *Isabella*,' zegt Moore, 'is de verbinding met het onderwerp via muziek. De muziek is het gereedschap om de kloof te overbruggen tussen de entiteit natuur en de entiteit ik, of tussen mij en een abstract personage uit een andere tijd, zodat we elkaar kunnen aanraken. Het is als een gesprek met iemand.'

De natuur kwam vanzelf. De rivier Siri, die Isabella troost en vertwijfeling brengt, werd een klinkende metafoor van haar verlangen. 'Het is de plaats waar ze het schip verwacht dat haar zal redden. Natuur is de schoonheid en het gevaar. De wilde wouden en gebroken rotsen in de vallei, het gehuil van de uilen, haast als een echo van haar eigen huilen van vertwijfeling – het is de spiegel van haar innerlijk.'

Maar hoe neem je vanuit dat perspectief een mens waar met geen ander instrument dan haar geboekstaafde gevoelens en gedachten? Dat was een lastige opdracht, waar Moore na veel onderzoek nog steeds niet uit is: 'Het voelt alsof ik nog

steeds een heel klein stukje heb van de complete puzzel. Ik voel me daar tamelijk overweldigd door. Want in wezen is er geen informatie over Isabella als individu. Als we nou nog een foto hadden... We weten niet hoe ze haar dagen doorbracht, hoe ze communiceerde met mensen in haar leefomgeving...'

Natuurlijk, de koude feiten kennen we. Een jonge vrouw van in de twintig, derde kind van acht met een jongere zus, twee oudere broers en een paar jongere broers. Door de toestanden in die regio van Italië in die tijd, eigenlijk gewoon een oorlogstoestand met invasies van Fransen en Spanjaarden, werd haar pro-Franse vader verbannen en losgescheurd van zijn gezin, dat hij in armoede achterliet en nooit meer terugzag. Het was een adellijke familie. We weten dat ze geschoold was, wat ook voor vrouwen uit haar milieu toen niet uitzonderlijk was. Ze werd onderwezen in de letteren, las de dichters, en onderging de invloed van haar vader, ook een geletterd man en een dichter.

'Ze noemt haar stijl grof, maar dat is ook de tijd. Die artistieke nederigheid vind je ook bij dichtende tijdgenoten terug.' Met het verschil, misschien, dat Isabella extreem persoonlijk is. 'Ze gebruikt de stijl en techniek van haar tijd om haar hoogstpersoonlijke ervaringen uit te drukken.' En daarmee werd dit, zegt Moore, 'een project met veel lagen. Het gaat over pijn en transcendentie. De pijn veroorzaakt de transcendentie. Het lijden van ziel en lichaam krijgt via het woord een spirituele dimensie die de weg vrijmaakt naar een vorm van verlossing. Daarin anticiperen haar gedichten op de Romantiek met een element dat ik, hoewel het uit heel persoonlijke ervaringen voortkomt en háár waarheid uitdrukt, zie terugkeren in het abstract expressionisme. Dit is een verhaal met twee kanten. Dat van een zeer getalenteerde, hartstochtelijke en toegewijde jonge vrouw, toegewijd aan leren, aan het humanisme, aan literatuur. Daarbij komt haar overgave aan God, en ik weet niet of devotie daar het juiste woord voor is. Ze vergelijkt Juno, de godin van de hemel, met de maagd Maria en Apollo met Jezus – die bestaan voor haar zij aan zij. In haar laatste gedicht is het voor mij onduidelijk over wie ze het heeft en of ze überhaupt nog onderscheid maakt tussen heidense en christelijke goden. Tegelijkertijd blijft ze enorm eerlijk en zuiver voor iemand in haar situatie. Intelligent op zoek naar een hoge moraal en het behoud van haar puurheid in een wereld van oordelen, waar de mensen om haar heen haar met argusogen en waardeoordelen in de gaten houden, wat zo ver gaat dat ze haar gijzelen in een kasteel waar haar alle contacten met de buitenwereld zijn verboden. In die gevangenis worden haar kennis en ontwikkeling haar hele wereld.'

En hoe moest een wereld klinken die Kate Moore via haar voorstellingsvermogen naar het heden trok? Welke links zijn er tussen de renaissance-toon van de gedichten en de klankwereld van 2021? Moore maakt opmerkelijke keuzes. Naast moderne instrumenten als saxofoon en piano



Herz Ensemble

'Ik benaderde via de muziek het karakter van Isabella, schilderde haar via mijn verbeelding'

grijpt ze terug op de pseudo-antieke instrumenten uit het portfolio van de Amerikaanse componist en instrumentenbouwer Harry Partch: de kithara, een soort lier, het chromelodeon, een harmonium. Hij ontwierp zijn eigen 43-toonsysteem, dat Moore in *Isabella* toepast.

'Ik heb de stukken in twee hoofddelen opgesplitst. *Lamento*, gebaseerd op Isabella's tien sonnetten, en *Canzone*, gebaseerd op haar drie canzoni. Ik zie in de stijl en de thematiek van de sonnetten en canzoni een groot verschil. Dus de sonnetten, die ik *lamento's* noem, heb ik geschreven voor Ensemble Scordatura en de Harry Partch-instrumenten. De canzoni voor een modern ensemble van tien instrumenten, inclusief saxofoon en hammondorgel. Ik benaderde via de muziek het karakter van Isabella, ik schilderde haar portret via mijn eigen verbeelding. En in de Partch-instrumenten vond ik een interessante parallel met de muziek van Isabella's tijd.' Partch liet zich bij de bouw beïnvloeden en inspireren door instrumenten uit de Griekse wereld die via de Magna Graecia, de Griekse steden aan de Italiaanse zuidkust, Isabella's wereld letterlijk dicht naderde. De oorsprong van kithara en chromelodeon ligt daar – en daarom haalden ze haar partituur.

'Natuurlijk is de chromelodeon een harmonium, maar ook orgels waren deel van de Magna Graecia – denk aan de hydraulis. En de 43-toonstemming van Harry Partch is zijn interpretatie van reine intonatie, gebaseerd op de boven-tonen – een intonatie die, meer of minder, die van de instrumenten uit de oudheid moet zijn geweest. En, stel ik me voor, uit de tijd van

Isabella – omdat er nog geen gelijkzwevende temperatuur was, en moderne instrumenten zich nog niet hadden ontwikkeld tot wat ze nu zijn. Maar ik denk ook aan de instrumenten van de reizende muzikanten, van de troubadours en de volksmuziek uit die tijd, die in deze regio van Italië rijkgeschakeerd moet zijn geweest omdat het een kruispunt van internationale handel was, met westerse en oosterse invloeden van Fransen tot Grieken en Spanjaarden tot Turken. Het was één grote smeltkroes waarin alles samenkwam, zowel uit de hoge cultuur als uit de volkscultuur.'

'Ik stel me voor dat Isabella met beide werelden vertrouwd was', zegt Moore. 'Als vrouw van adel moet ze zijn geschoold in de hoge muziekcultuur van haar tijd, maar ze moet omringd zijn geweest door de volksmuziektraditie, overal. Als je bedenkt dat de scholing was gebaseerd op de zeven *artes liberales* moet ze ook muzikaal ontwikkeld zijn geweest. In het quadrivium is muziek inderdaad een wetenschap, maar muziek is ook zoiets als lyrische poëzie. Ik zou haar gedichten tot die categorie rekenen. Kijk naar de metrische structuur van de gedichten. Wij maken nu een onderscheid tussen poëzie en muziek, maar lied en poëzie zijn in essentie één. Ik twijfel er niet aan dat haar gedichten werden gezongen, dat zij ze als musicus zong en speelde. Ze moet een luit of een lier hebben gehad. Ik beschouw haar in zekere zin als componiste.'

Dat verlaagde de drempel. 'Ik vond de muziek in haar gedichten zelf, vooral in de sonnetten, en ik liet de woorden spreken, de melodieën, die heel puur zijn. De klank van Italiaanse muziek van late Middeleeuwen tot hoog-Renaissance zit in mijn hoofd, ik luister er veel naar want ik houd ervan. Ik heb de stijl niet willen imiteren, maar die werpt wel schaduwen over het stuk. En ik heb me sterk laten meenemen door de Partch-instrumenten en de reine stemming. Anders dan Partch behandel ik mijn muziek overigens niet chromatisch maar modaal. Dus ik werk met zeven nauw met elkaar verbonden noten die je kunt transponeren over de hele 43-toonschaal. Die klinken dus modaal en volksmuziekachtig. De modaliteit van zeven noten in reine stemming stelt mij in staat melodieën te vinden die de emoties in de woorden kleuren. Ik zie mezelf daarin als een soort troubadour. Wat ik hoor, in dat metrum of met die inflectie, komt uit Isabella's woorden zelf waar ik mezelf niet van kan losmaken. Het is de mededogende omhelzing van een andere tijd en andere wereld vanuit de vraag wat die voor mij nu kunnen betekenen. Het is communiceren met haar via de muziek, waardoor ze

tot leven komt. Het componeren is in zekere zin zoiets als de reconstructie van een portret, een beeld.'

Maar het wil Isabella's beeld zijn, zegt ze, in háár taal. 'Het gaat over de juiste lettergrepen en de juiste zinnen. En om gehoord te worden moeten de woorden voorrang geven. Woorden en melodie, daar draait het om, de rest kleurt het in om atmosfeer te scheppen.' ■

De wereldpremière van *Isabella*, Wishful Singing + Herz Ensemble + Ensemble Scordatura, gepland op 13 januari in het Muziekgebouw, is tot nader order uitgesteld. muziekgebouw.nl



Roni Sidhu / Marshall Light Studio

Jonathan Dove

Jonathan Dove Togetherness 'Muziek is van ons allemaal'

De opera's van componist Jonathan Dove gingen de wereld over. De Strijkkwartet Biënnale Amsterdam in het Muziekgebouw opent met de wereldpremière van zijn strijkkwartet *Togetherness*. 'Het plezier van samen iets maken is iets waar we recht op hebben.' **Bas van Putten**

Jonathan Dove (1959) is niet de eerste naam die valt bij quizvragen naar de meest representatieve, nog levende Britse componisten. Dan zijn de grote kanshebbers de alleskunner Thomas Adès, de oude Harrison Birtwistle, of de gezaghebbende postmodernist George Benjamin. Mogen de doden meedoen, dan worden alle meesters en grootmeesters van Vaughan

Williams tot Maxwell Davies collectief overschaduwd door het nationale monument Benjamin Britten, wiens opera's en overige meesterwerken alle seriële stormen zouden overleven. In die zeer Britse traditie van een via de koorcultuur in de samenleving gewortelde, van de Europese mainstream altijd semi-onafhankelijke kunstvorm moet je Dove zien.

Dove, in Londen opgegroeid als zoon van architecten, betrad de Bühne haast op kousenvoeten als voorzichtige eclecticus. Pas in het laatste jaar van zijn muziekstudie in Cambridge was hij informeel begonnen aan een compositiestudie bij Robin Holloway. Zijn scheppingsdrang was nog niet sterk. Componeren deed hij nauwelijks, musiceren en improviseren des te meer; hij speelde piano en orgel en kon als altviolist redelijk meekomen in jeugdorkesten. Na zijn studie was hij repetitor bij de opera geworden, vanaf 1987 in Glyndebourne, en had hij naam gemaakt als arrangeur van onder meer Wagners *Ring des Nibelungen*, voor achttien spelers en twee avonden. Van Glyndebourne kreeg hij ook de opdracht die in 1998 zijn internationale doorbraak zou betekenen; de komische opera *Flight*, gebaseerd op het waargebeurde verhaal over een Iraanse vluchteling die achttien jaar op het Parijse vliegveld Charles de Gaulle doorbracht. En dat is, voor wie nu zijn vinger opsteekt, inderdaad het gegeven dat regisseur Steven Spielberg zou benutten voor zijn film *The Terminal*, al is er geen connectie met de opera. Het stuk werd wereldwijd uitgevoerd en het Britse label Chandos maakte een cd-opname.

Voor een componist die hier tot nu toe wat onder de radar bleef, is Dove in Nederland

verrassend vaak gespeeld. In 2001 bracht de Nederlandse Reisopera de Glyndebourne-productie van *Flight*. In 2007 schreef Dove voor het Onafhankelijk Toneel met Arthur Japin als librettist de opera *Kwasi & Kwame*, op basis van Japins roman *De zwarte met het witte hart*. In 2015 bracht Holland Opera zijn opera *The Day After*, over een groep overlevende van een apocalyptische catastrofe. Een typisch Dove-thema, overigens. Klimaatvraagstukken en ecosystemen hebben zijn bijzondere interesse. Zijn orkestwerk *Gaia Theory*, geïnspireerd op een bezoek aan Antarctica, is een muzikaal vertoog over James Lovelocks visie op de aarde als een zelfregulerend mechanisme, door Lovelock vergeleken met een dans. Dove's mini-strikkwartet *Vanishing Gold* (2019) gaat over uitstervende diersoorten, *A Brief History of Creation* (2016) voor kinderkoor en orkest over de evolutie van de schepping in termen van natuurlijke historie.

Daar wil dus iets gezegd en begrepen worden. Instinctief zoekt Dove in zijn muziektheater en zijn muziek voor koor steeds de betekenis van het woord en de letterlijke zeggingskracht van de stem. Waar zijn vocale werken monumentale vormen aannemen, zijn orkestwerken van zijn hand meestal kort, en zelfs daar was meestal een gedicht of een niet-muzikaal idee de aanzet tot.

De grote wereld en zijn vaderland kennen Dove vooral van zijn vocale muziek, zijn opera's en de community-art-projecten waar hij via Glyndebourne in verzeild raakte. Hij improviseerde met kinderen en amateurs, liet ongetrainde zangers zingen, mobiliseerde hun creatieve input. Wat hij wilde, zegt hij, was muziek als bindmiddel naar de gemeenschap terugbrengen – een idee dat in religieus en sociologisch perspectief natuurlijk rechtstreeks aansluit bij de Britse koortraditie en niet minder bij de community-projecten van Britten. In 1999 schreef Dove *Tobias and the Angel* voor kinderen, amateurkoren en professionals. *Life Is a Dream* (2012) voor de Birmingham Opera Company werd uitgevoerd in een leegstaand Brits warenhuis.

Die projecten brachten hem vervulling van een ideaal en stap voor stap een groeiend internationaal prestige. Zijn community-opera *The Monster in the Maze* (2015) schreef hij in opdracht van de Berliner Philharmoniker, het London Symphony Orchestra en het festival van Aix-en-Provence. In de productie, in een reeks van talen in diverse landen uitgevoerd, werkten onder leiding van onder anderen Simon Rattle wederom rijp en groen en klein en groot met elkaar samen.

In Nederland klinkt de laatste jaren vooral zijn kamermuziek. In 2018 was Dove in Den Haag te gast op het Unheard-festival van het Matangi Quartet, waarvoor hij vorig jaar zijn negentig seconden durende, innig extatische miniatuur *In Clean Air* schreef. En in januari openen Cuarteto Quiroga en tenor Ilker Arcayürek de Strijkkwartet Biënnale met de wereldpremière van zijn nieuwe strikkwartet *Togetherness* in het Amsterdamse Muziekgebouw, gecombineerd met de eerste Nederlandse uitvoering van de liederencyclus



Cuarteto Quiroga, Strijkkwartet Biënnale Amsterdam

‘Strijkkwartetten kunnen technisch alles. Dat stemt nederig’

In Damascus (2016) voor tenor en strikkwartet, gebaseerd op teksten van de Syrische dichter Ali Safar, over de gruwelen van de Syrische burgeroorlog. Het genre strikkwartet-met-zanger lijkt een Dove-ding. In 2014 schreef hij *Who Wrote the Book of Love* voor bariton en strikkwartet. ‘Stem en strikkwartet vormen een geweldige combinatie’, zegt de componist in een gesprek over de telefoon.

Wie is Jonathan Dove? Iemand die je, terwijl zijn muziek vaak haast verdacht vertrouwd klinkt, niet op je netvlies krijgt. Dat heeft vermoedelijk iets te maken met de ongreepbaarheid van zijn oeuvre. Dat kan bij hem alle kanten op, gezien de afstand tussen de seksueel expliciete lolbroekerij in *Flight* en de reflectieve modaliteit van zijn koorwerken, voelbaar verankerd in een zeer Britse traditie van discrete melancholie. Dove is, zoals het Britse muziektijdschrift *The Gramophone* terecht vaststelde, ‘the master of pragmatism’. Van die systeemloosheid maakte hij anders dan Stravinsky of Schnittke geen methode die zijn critici begrijpend of verwijtend kunnen nabauwen. Daardoor werd hij het type componist dat soms wordt aangesproken op het gebrek aan een eigen geluid. Of wordt hij beticht van gebrek aan diepzinnigheid, al werd *Flight* verrassend positief ontvangen. ‘Waar staat hij dan voor?’ wil de tijd met die tot Koude

Oorlog opgeklopte *whose-side-are-you-on*-reflex van het sociaal-mediale strijdperk weten. Nou, voor de muziek misschien? Wat in *Flight* in elk geval ook hier gehoord werd waren de lichtheid, het gemak, het volle leven. Luisterend naar de liveopname is dat wat van dat gekke stuk blijft hangen; de zelfverzekerdheid en de toegankelijkheid van de taal, de joyeuze versierkunst.

Maar principes heeft Dove wel degelijk, en het belangrijkste is misschien verstaanbaarheid. ‘Er bestaat zoiets als noodzakelijke complexiteit, maar de sterkste formulering is niet altijd de meest ingewikkelde.’ Zijn tweede gebod zou je de plicht tot interactie kunnen noemen, en de bevoegdheid waarmee hij spreekt over contact laat het beginsel uitstijgen boven de cultuurpolitieke frase. ‘Muziek is van ons allemaal, en het plezier van samen iets maken is iets waar we recht op hebben. Dus of ik nu met beroepsmusici of met niet-professionele musici werk, het begint met de vraag hoe ik kan schrijven wat mijn uitvoerders kunnen en graag willen zingen of spelen. Wat ze móoi vinden.’

Met zulke standpunten was je in de Europese nieuwe muziek van na de oorlog niet perse aan het juiste adres. Toen Dove na een lange incubatietijd zijn eigen toon vond in begeleidende muziek voor dansproducties wist hij ook direct dat hij er, zegt hij nu, geen concoursen voor hedendaagse muziek mee zou winnen. ‘Een herhaald pizzicatomotief in de bas waarover ik de melodieën liet glijden.’ Hemel, minimalisme! Het kwam van binnenuit en buitenaf. Het was zijn eigen innerlijke stem waarop het Amerikaanse minimalisme van vooral Steve Reich en in mindere mate Philip Glass een stimulerend effect had. Reich was een eyeopener. *Six Pianos*, de *Variations for Winds, Strings and Keyboards* waren wonderbaarlijk nieuw en toch

vertrouwd, met die diatonische harmonieën in een volstrekt nieuwe context. Ik heb nooit zoiets als *Drumming* geschreven, maar dat stuk heeft me geleerd wat met puls kan.' Volmondig bevestigt hij dat voor veel componisten, zowel voor de generaties voor hem als de zijne, de repetitieve muziek een bevrijdingsbeweging is geweest. 'Toen ik bij Holloway kwam, speelde ik hem een serieel orgelstuk van twintig pagina's voor. Het was wat we geacht werden te doen en *I was trying to be a good boy*. Bij de tweede bladzijde zei Holloway: "Ik verveel me nu al." Dat was vernederend, maar de pijn werd een tonicum. 'Ik voelde me droevig, maar ik dacht: hij heeft gelijk. En als ik ongelijk heb, waarom schrijf ik het dan?'

Voor een componist met zijn democratiserende ambities lijkt het strijkkwartet als hooggestemd cultuurgood niet de meest voor de hand liggende uitdrukkingsvorm. De hoge drempel van het genre heeft Dove ook ervaren, al is het een beetje een componistencliché, dat klagen over de moeilijkheidsgraad van het schrijven voor vier stemmen. Voor een componist als hij, die hele volkstammen over podia laat marcheren en uit de losse pols een symfonieorkest bestiert, moet het toch niet heel moeilijk zijn vier musici te laten samenspelen? Toch wel. 'Je zou kunnen zeggen: hoe meer instrumenten, des te simpeler de muziek zou moeten zijn. Voor vier stemmen kan ik complexer schrijven en dat maakt het moeilijker. Ook in vocale muziek vind ik vierstemmig lastiger schrijven dan achtstemmig. Bij strijkkwartetten komt daar nog bij dat ze technisch alles kunnen. En daar moet je dan je beperkte middelen voor inzetten. Dat stemt nederig.' Niettemin schreef Dove zijn eerste strijkkwartet, *Out of Time*, al in 2001, sereen en intiem onder een glazen stolp, een beetje zoekende. 'Out of Time' verbond me met het medium strijkkwartet, niet met de vorm.'

Die vorm laat hij in *Togetherness*, nu om inhoudelijke redenen, gedeeltelijk los. De titel lijkt een provocatieve open deur in een genre waarin alles draait om samenzijn op het hoogste niveau van kunnen en concentratie – maar de pandemie heeft ook die vanzelfsprekendheid gesloopt. Mensen zijn niet meer bij elkaar. Niet op de Bühne, niet privé. Daar gaat *Togetherness* over. De spelers zijn aanvankelijk fysiek volledig van elkaar gescheiden. 'Ze kunnen niet meer communiceren. Er is geen gemeenschappelijke puls meer in het stuk.' Dat is zijn metafoor voor de lockdown. 'Je kunt elkaar brieven schrijven maar geen mop meer vertellen, die subtiliteit valt weg.' De pandemie trof zelfs de humor, moest hij vaststellen. 'Je merkt het als je op Skype of Zoom een grap probeert te maken en je clou komt door een minieme vertraging in het beeld een seconde te laat. Alles is weg.' Dan merk je weer hoe tussen mensen in en buiten de muziek alles om timing en nabijheid draait. Het wezenlijke schuilt in adem, geur, gebaar, een blik – niet in de woorden, zelfs daar niet.

Togetherness gaat over het verlies van die intimiteit en de pogingen elkaar terug te vinden in

de denkbeeldige ruimte van muziek. Het gaat bij Dove ook hier dan toch weer over delen. 'Wat aanvankelijk het tegengestelde van togetherness is, wordt een viering van het samenzijn.' *Togetherness* is een covid-stuk van het hoopvolle soort.

Toch heeft hij zorgen. Normaal gesproken schrijft hij wat hij hoort en hij is vakman genoeg om in het resultaat te identificeren wat hij schreef. 'Ik kan het altijd voordragen op de piano.' Nu niet. Zijn blik op *Togetherness* staart in het luchtledige. Hij kan niet exact voorspellen hoe het klinkt omdat hij in het stuk iets nieuws uitprobeerde dat zijn voorstellingsvermogen overstijgt, met de vier onthechte partijen in verschillende tempi. Hij probeerde de techniek voor het eerst uit in een ander stuk voor duizend zangers, dat vorig jaar in première had moeten gaan in Lincoln Center in New York, maar ook daar werd dat verdomde virus spelbreker; de uitvoering werd afgelast. Van zijn ritmische experiment in *Togetherness* weet hij niet hoe het uitpakt, al is de voorstelling nog zo concreet. Nadat het gezelschap door de coronacrisis uit elkaar is gerukt, proberen de spelers de afstand met muziek te overbruggen. 'Maar ze delen geen puls en geen tempo. Ik zie ze voor me in de zaal, tussen het publiek. In de eerste helft bevindt alleen de cello

'Voor een componist zijn lockdowns het normale leven'

zich op het podium. Ik heb de musici gevraagd zo ver mogelijk van elkaar af te staan. Met die verschillende tempi ontstaan de technische problemen die, vermoed ik, Witold Lutoslawski parten speelden in zijn strijkkwartet. Die schreef alleen de individuele partijen uit, er was geen partituur. Het LaSalle Quartet wilde een partituur. Die heeft Lutoslawski's vrouw toen maar gemaakt op basis van de losse stemmen. Ik heb voor mijn stuk vier verschillende partituren voor elk instrument gemaakt. Het moest met de hand. Het softwareprogramma waarmee ik als componist werk, Sibelius, is niet heel geschikt voor dit soort uitdagingen.'

De lockdowns heeft hij zelf vrij moeiteloos doorstaan. 'Voor een componist zijn ze het normale leven. Voor uitvoerende musici was het veel erger. Maar het is vreemd geen uitvoeringen te hebben.' De lakmoesproef blijft uit. Hij betrapt zichzelf op een lichte onzekerheid die je uit zijn grote werk niet zou opmaken, maar die hem al zijn hele componistenleven achtervolgt. Hij reageert geamuseerd op mijn opmerking over het gemak en de zelfverzekerdheid van *Flight*. Dat stuk lijkt zo trots vrij van valse schaamte over klankschoonheid. Zonder moeilijke worstelingen met de taal ook, alsof een Schönberg nooit had bestaan. 'Ik genoot van het schrijven, ik wist

wat ik wilde horen, maar toen ik *Flight* schreef had ik geen idee of, laat staan hoe het zou overkomen. Ik vond het een komisch stuk, maar de mensen die ik het voorspeelde konden er niet om lachen. Dat gebeurde pas bij de kostuumrepetitie voor een klein publiek.' Dat scheelde.

Misschien was de angst voor onbegrip klimaatgebonden. In de hedendaagse muzieksceen had Dove zich nooit helemaal thuis gevoeld. Over de eerste liveontmoetingen met de muziek van grote namen had hij ambivalente gevoelens. 'Soms kwam ik er wat gedeprimeerd uit. *Punch and Judy* van Birtwistle vond ik verbazingwekkend en angstaanjagend.' Hij wist zeker dat hij nooit zoiets zou schrijven. 'Maar dat gold ook voor muziek die me wel fascineerde, zoals de *Eerste symfonie* van Peter Maxwell Davies. Ik genoot, maar ik kon zoiets niet doen. *Inori* van Stockhausen – ik hoorde dat daar veel gebeurde, maar ik had er geen deel aan.'

Dat nooit weer. Aanvankelijk was hij sowieso moeilijk tot componeren te bewegen. De dans werd een *safe space* achter de ruggen van de dansers. 'Ik kon doen wat ik wilde. Recensenten schreven er toch niet over. Ik schreef ook niet om iemand te gerieven. Ik deed wat ik wilde.' En hij ontwikkelde een persoonlijk perspectief op melodie en harmonie, de pijlers van zijn muzikale denken.

Zoals nu de lockdown hem opnieuw heeft leren horen, in zekere zin misschien opnieuw heeft leren componeren. Omdat de akoestiek van de buitenwereld zo totaal veranderde. 'Opeens fietste ik door een Londen zonder auto's. Over de stad daalde een ongelooflijke rust neer. En ik dacht; hoe zou dat klinken in muziek?' Hij zag de lucht, een heldere smogvrije lucht; alles werd beeld, en alle beeld werd klank. *The Clear Blue Sky* voor strijkkwartet werd voorstudie voor een groter werk, *On the Streets and in the Sky*. Op 20 november 2021 ging het in de Londense Wigmore Hall in première en tot zijn verrassing werd er 'ongelooflijk intensief op gereageerd': 'Ik heb nog nooit zoveel gesprekken met bezoekers gehad na een eerste uitvoering.'

Voor hem het bewijs dat, hoewel hij ook hier zorgen had over het effect van zijn noten, zijn innerlijke stem intuïtief juist had gesproken. 'Misschien ben ik daarom tijdens de lockdown twee keer naar het strijkkwartet uitgeweken. Er was meer tijd, misschien meer concentratie. Je hoorde vogels zingen. Het absurde van dat conflict tussen de geweldige dingen die de natuur je vertelde, terwijl winkelen fataal kon zijn.' Alles werd moeilijk, alles werd eenvoudig, alles tegelijk. Hem voerde die verwarring terug naar de natuur. Hij transcribeerde de zang van merel en roodborst en liet in *Vanishing Gold* de twee violen letterlijk die vogels nazingen.

Zo'n tijd. Zo onwezenlijk en zo verdrietig, zo stil en waarachtig. Wat achter het gordijn van pre-corona-herrie was verborgen kwam tevoorschijn, werd weer écht echt. Vogels, zomaar vogels. ■

Togetherness is de opening van de Strijkkwartet Biënnale Amsterdam in Muziekgebouw aan 't IJ, muziekgebouw.nl

Stefan Prins – inhabit_inhibit

‘Ik wil zeker geen nihilistische muziek maken’

Stefan Prins vertolkt in *inhabit_inhibit* met gierende luidsprekers wat er gebeurt als natuurlijke processen zoals klimaatverandering uit de hand lopen.
‘Godmiljaar, dat is wel duister eigenlijk.’ Frank Mulder

Stefan Prins (1979) is een Vlaamse componist die is opgeleid als ingenieur én als componist. Hij studeerde piano en compositie, en promoveerde als componist aan Harvard. Zelf maakt hij ook gewoon nog muziek, althans, gewoon, hij experimenteert en schrijft en improviseert, en speelt net zo lief op de laptop als op de piano, en mixt dat allemaal met andere beelden en geluiden. Tijdens zijn muziekstudies bleef hij gefascineerd door techniek en volgde hij vakken cultuurfilosofie en techniekfilosofie.

Op zijn website staat dat Prins wil ‘afrekenen met esthetische axioma’s. Hij ziet een kunstvorm voor zich voorbij de veilige begrenzingen van de *scene*, waarin de connectie met een wijder cultureel discours verloren is’. Hij is bereid ‘de technieken en de mechanismen van de voorgefabriceerde media te gebruiken op zoek naar nieuwe mogelijkheden voor nieuwe muziek’.

Dat zijn grote woorden. ‘Concreet betekent dit dat ik vaak een combinatie maak van klassieke instrumenten en nieuwe media’, legt Prins uit in een videogesprek. ‘Zo maak ik vaak gebruik van elektronica en video. Maar dat is niet alleen de vorm, het is het ook de thematiek die eronder ligt. Het gaat bij mij altijd over de relatie tussen mens en techniek. Ik ben geïnteresseerd in de interactie tussen digitaal en analoog, tussen echt en virtueel.’

In *Generation Kill* bijvoorbeeld, van een aantal jaar geleden, speelden vier muzikanten achter een halftransparant doek. Op het doek zag je tegelijk de projecties van diezelfde muzikanten, maar dat waren beelden die via een gamecontroller door andere musici werden bestuurd. Het publiek wist op een gegeven moment niet meer wat echt is en wat nep. Tegen het eind van het stuk werden de muzikanten vervangen door drones die bommen dropten boven Afghanistan, ook bestuurd door gamecontrollers. Prins speelt dus niet alleen met de beleving van scherm en de beleving van realiteit, hij verwijst bewust

ook naar de brede maatschappelijke gevolgen daarvan.

In zijn stuk *Mirror Box Extensions* liet hij naast de muzikanten ook videoprojecties van andere muzikanten zien. Tegelijk zaten er in het publiek mensen die met een tablet foto’s maakten, maar die zaten in het complot. Op een gegeven moment werden hun tablets schermen waar muzikanten op te zien waren. Het werd een virtuele laag die naar je toekwam. En weer later werden die schermen spiegels. In dit alles probeert Prins mensen te confronteren met virtualiteit en de gerichtheid op onszelf die daarin te vinden is.

Zou het publiek dat allemaal door hebben of vinden ze het gewoon gaaf om naar intense en overdonderende muziek te luisteren? ‘Dat is de eeuwige vraag’, zegt Prins lachend. ‘Laat ik zeggen dat mijn stukken geen manifest zijn, of statements. Ze moeten allereerst esthetisch zijn. Maar ik wil er wel een conceptuele laag onder leggen. De ene keer staat dat meer op de voorgrond dan de andere keer.’ Tijdens dit gesprek zit Prins bijvoorbeeld in een hotel in Donaueschingen, waar de dag erna een première wordt opgevoerd van een nieuw stuk van hem. ‘Het is een stuk voor een elektrische gitaar met een orkest. Dat orkest gaat functioneren als versterker van de gitaar. In dit stuk zit verder geen politieke boodschap, het gaat me vooral om een klankervaring.’

Met inhabit_inhibit, dat komend voorjaar in het Muziekgebouw wordt opgevoerd, beweegt Prins juist weer meer naar de maatschappelijke kant. Volgens de aankondiging gaat het over klimaatverandering. Beter gezegd: klimaatramp. ‘Want klimaatverandering is veel te soft’, zegt Prins, die zich voor dit stuk heeft laten inspireren door filosoof Timothy Morton. Morton is een radicale Engelse denker die veel schrijft over het Antropoceen, het tijdperk waarin de mens planetaire invloed heeft gekregen. Morton windt er geen doekjes om: het leidt niet alleen tot een

klimaatramp die doordreunt tot in de verre toekomst, maar ook tot de grootste uitstervingsgolf sinds de dinosauriërs van het toneel verdwenen. Niet alleen is dit de eerste keer dat de mens de beslissende factor is in het klimaat, maar het is ook de eerste keer dat de mens zich bewust is van zijn planetaire rol. Volgens Morton zouden we moeten ophouden met de natuur te benaderen als ‘natuur’, en onszelf als autonome toekijkers en gebruikers van die natuur. We zijn er juist deel van en de grens tussen ons en onze omgeving is heel moeilijk te trekken.

‘Mijn stuk gaat over *inhabit*, hoe we in onze omgeving leven, maar ook over *inhibit*, de grenzen waar we tegenaan lopen. Die is wel geïnspireerd door de vraag: hoe kunnen we symbiotisch met onze omgeving omgaan? Daarmee bedoel ik: hoe kunnen we de balans vinden met onze omgeving, zonder die te vernietigen? We hebben in de natuur te maken met *tipping points*: met punten waarop de verandering ineens exponentieel gaat, de verandering in onze *environmental situation*. Sorry voor het Engels, ik kan het soms niet meer goed in het Nederlands zeggen. Maar concreet denk ik bijvoorbeeld aan het tempo van uitsterven van planten en dieren, dat gaat zo hard dat het op een gegeven moment exponentieel wordt. Het systeem is uit balans.’

Is dit straks allemaal uit de muziek te halen? ‘Als ik het zo uitleg komt het misschien wat zwaar over. Ik weet niet of je daar meteen allemaal aan denkt als je het hoort. En dat hoeft ook niet, ik wil vooral een esthetische ervaring geven. Het leven is ingewikkeld, dus ik heb ook geen behoefte om een eenduidige boodschap te geven.’ Maar Prins hoopt wel dat die esthetische ervaring verder gaat dan een mooi gevoel. ‘Ik hoop dat de ervaring niet alleen je gevoel raakt, maar ook je hoofd.’

In het stuk speelt Prins met het thema ‘feedback’. Het stuk is een soort concerto grosso, opgesteld in een kruisvorm. In het midden staan een harp en een piano. Op vier punten daaromheen staan houtblazers. Daartussen vier kwartetten. De blazers op de hoekpunten hebben allemaal een microfoonje in hun instrument dat gekoppeld is aan luidsprekers. Dat leidt tot feedback, zo’n irritante microfoon die te dicht bij de luidspreker staat. ‘Maar hier is het juist interessant’, zegt Prins. ‘Hoe dicht de blazer bij de luidsprekers komt, hoe meer feedback er komt. Maar hij kan nog steeds blazen en de kleppen bedienen en zo de feedback manipuleren. En hij kan verder of minder ver bij de luidsprekers vandaan bewegen. Dus hij is voor de helft mens en voor de helft een speelbal van de techniek, van zijn omgeving. Je ziet hier de interactie tussen de mens en

‘Het leven is ingewikkeld, dus ik heb geen behoefte om een eenduidige boodschap te geven’



Bij Stefan Prins gaat het altijd over de relatie tussen mens en techniek

Stefan Prins

‘Ik ga uit van de klankbeleving. Ik denk niet aan schoonheid of lelijkheid’

zijn omgeving, een symbiose tussen de *augmented human* en zijn *environment*, zijn omgeving.’

Als je schoonheid of harmonie zoekt, zal je waarschijnlijk wel een beetje je best moeten doen. ‘Ik ken wel mensen die dit vooral associëren met desillusie en chaos. Maar ik ga zelf bij het schrijven echt uit van de klankbeleving. Ik denk niet aan schoonheid of lelijkheid. Vorige week, bij een repetitie, zei ik nog tegen de muzikanten: “Enjoy the beauty of ugly sounds.” Ik ben zelf een heel positief persoon, ik voel me bevoorrecht. Toch wordt mijn muziek vaak wel brutaal of ruw, als je dat zo kunt noemen. Een psychoanalyticus zou misschien zeggen dat dat mij helpt om mezelf gezond te houden.’ Maar het is niet zijn bedoeling om alleen maar af te breken. ‘Ik wil zeker geen nihilistische muziek maken. Ik

ervaar daar juist wel schoonheid in. Een goede vriend vertelde eens dat er bij mij altijd een moment in zit van sublimatie. Wat dat is? Lastig te omschrijven. Het zijn in elk geval momenten waarbij je gewichtloosheid ervaart, of juist: zwaartekrachtloosheid. Dat je ineens voelt dat de muziek niet alleen gaat over de materiële componenten maar dat het boven zichzelf uitstijgt. Ik ben niet religieus, dus ik kan daar moeilijk woorden aan geven.’

Het heeft ook te maken met een gevoel dat we als mens soms hebben bij een mooi uitzicht, dat we ineens voelen dat er meer is dan alleen de som der delen. ‘Ja, dat voel ik wel eens als ik onder een boom zit. Wauw, denk ik dan, deze boom is wel vijfhonderd jaar oud, of misschien wel meer. Plots wordt het dan meer voor me dan een boom.’

Het stuk *inhabit_inhibit* is al een tijdje klaar, Prins had het twee jaar geleden al af maar door omstandigheden, zoals corona, werd dat steeds uitgesteld. Na de première in het Muziekgebouw staat in elk geval nog een opvoering op de rol in Berlijn, een jaar later. Vervolgens

heeft hij anderhalf jaar gewerkt aan het stuk dat de dag na dit gesprek wordt opgevoerd in Duitsland. En verder is Prins artistiek co-leider van het Nadar Ensemble, een Vlaams ensemble voor contemporaine muziek. ‘Ik ga in een groot werk voor Nadar verder in op het idee van *virtual reality* versus de realiteit. We maken daar een stuk met verschillende tussenstops, waarbij op elke stop een andere relatie te zien is tussen de realiteit en de virtualiteit. Deels speelt dat stuk zich af buiten de concertzaal, waar mensen ook met hun smartphones bij betrokken zijn. Het heet *Der Wanderer 2.0*, naar een lied van Schubert.’

Uiteindelijk gaat het bij Prins altijd weer over de relatie tussen mens en techniek. ‘Soms denk ik achteraf, als ik iets van mezelf terugluister: godmiljaar, dat is wel duister eigenlijk. Maar daar kan ik juist van genieten. Ik kan uren luisteren naar scratchen en *noise*, technieken die ik zelf ook gebruik. Ik hoor daar dan ook het sublieme in.’ Om dat te ervaren tijdens een uitvoering moet je wel een zekere welwillendheid hebben, verklapt hij. ‘Je moet daar wel bewust je antennes op afstemmen.’ ■

inhabit_inhibit van Stefan Prins beleeft op 24 februari 2022 de wereldpremière in het Muziekgebouw in Amsterdam, muziekgebouw.nl



Het universum van Jennifer Walshe is associatief, vervreemdend en prikkelend fris

Een opera over Mars, hoe kom je op het idee? Dat kan de Ierse componiste Jennifer Walshe (47) wel uitleggen: ‘Het afgelopen jaar zag je hoe de particuliere ruimte-industrie naar een hogere versnelling schakelde, hoe miljardairs zichzelf voor de lol naar de ruimte schoten, hoe het modemerken Balenciaga een astronautenpak als jas lanceerde, terwijl we tegelijk allemaal de dreiging van de klimaatcrisis voelen. Vanuit zoveel mogelijk invalshoeken Mars bestuderen is actueel en cruciaal.’

Twee jaar geleden kondigde ze het onderwerp al aan in het orkestwerk *The Site of an Investigation*, waarin ze zelf als zangeres optreedt. Ze zingt: ‘Het idee dat we al onze problemen kunnen oplossen door naar Mars te gaan’, een sneer naar de transhumanisten, die menen dat onsterfelijkheid een kwestie is van tijd en techniek, en die in de tussentijd andere planeten bouwrijp willen maken om deze eeuwig levende elite woonruimte te bieden (‘spacemiljardairs die Mars als hun geboorterecht claimen’). De onzinnigheid van de hele onderneming vatte ze samen met de woorden: ‘Gaan we een andere planeet verwoesten alleen maar omdat het te opwindend is om niet te doen?’

Walshe’s fascinatie voor de ruimtevaart gaat terug naar haar kindertijd, vertelt ze. ‘Toen ik klein was, hadden we thuis een exemplaar van *Cosmos*, de bestseller van Carl Sagan over het heelal. Ik herinner me levendig hoe ik naar de plaatjes van Mars zat te kijken. Ik ging zo op in die afbeeldingen en het bestaan van Mars – een heel andere planeet, nieuw en anders – dat ik een beetje in de war raakte over waar ik hoorde. Zoals veel kinderen die het niet makkelijk hebben op school was ik op zoek naar een denkbeeldig thuis, en voor een tijdje, als een eenzame, jonge “earthling”, was Mars een plaats waarop ik een gevoel van “thuis” kon projecteren.’

‘Terwijl ik aan *The Site of an Investigation* werkte’, vertelt Walshe, ‘realiseerde ik me dat de huidige buzz rond Mars een lange voorgeschiedenis heeft. Ik las de Nasa-publicatie *Journey to Mars* uit 2015 en werd getroffen door hun terminologie: Earth Reliant, Proving Ground en Earth Independent – een langetermijnplanning die al in stelling is gebracht. Naar analogie van deze indeling besloot ik mijn eigen Mars-project ook op te splitsen in verschillende, in elkaar grijpende fasen.’ Dat betekent een concertante versie die langs grote concertzalen op het vasteland reist – met in mei 2022 de Europese première in het Amsterdamse Muziekgebouw – en een volledig geënceneerde operaversie bij de Irish National Opera in 2024.

Jennifer Walshe praat snel, denkt snel en werkt snel. Dat ze ruim een half jaar voor de Amsterdamse première van *MARS* nog geen partituur voor haar uitvoerders (Klangforum Wien) heeft, wil niet zeggen dat ze niet volop bezig is met het onderwerp. Boektitels buitelen over elkaar heen,

Jennifer Walshe – MARS

‘Mars is geen speeltje van Elon Musk’

Op allerlei manieren krijgt de actualiteit gestalte in de composities van Jennifer Walshe. Binnenkort ook in een opera over Mars. **Jacqueline Oskamp**

alle Nasa-rapporten houdt ze bij, als kersverse professor aan het muziekdepartement van Oxford University verheugt ze zich op het contact met de collega's van astrofysica, die in het verleden direct betrokken waren bij de *coding* van sommige Mars-landers, en natuurlijk houdt ze bij wat er in de media verschijnt over 'terravor-ming' (andere planeten bewoonbaar maken voor de mens). 'Vanochtend nog! Acteur Brian Cox, die kritiek heeft op zijn collega William Shatner, die is meegegaan met de Blue Origin van Jeff Bezos. *It's already happening!*' In deze fase van het componeren verzamelt ze zoveel mogelijk materiaal: 'Dat maakt me enthousiast en het genereert ideeën, ook al komen die niet allemaal in het stuk terecht.'

De zeer succesvolle Walshe heeft een duizelingwekkende productie (zo'n vijf à zes nieuwe stukken per jaar) en die gaat hand in hand met een stortvloed aan ideeën. Haar oeuvre (109 titels sinds 2000) laat zien dat zij zich laat inspireren door elk onderwerp denkbaar. In *XXX LIVE NUDE GIRLS!!!* uit 2003 brengt ze een fusie tot stand tussen achttiende-eeuws poppentheater en de twintigste-eeuwse Barbiepop, met als uitgangspunt de Griekse komedie *Lysistrata*, waarin de vrouwen de Trojaanse oorlog proberen te stoppen door middel van een seksstaking. Walshe introduceert drie Barbie-vriendinnen, die met elkaar doornemen waarom jongens zo agressief zijn. Een amusant gebabbel dat eindigt in de dood van Gloria, die door haar vriend van het balkon wordt geduwd, en de verkrachting van Camille – ongemakkelijk en langdurig.

G.L.O.R.I. uit 2005 is een naar de jaren zestig verwijzende collage van popliedjes, een index van songs rond 'gloria'- en 'hallelujah'-nummers van onder anderen Them, Patti Smith, The Happy Mondays, Jeff Buckley en Laura Branigan – verknijpt en opnieuw verknoopt tot een drie minuten durende sliert, gezongen door Walshe zelf. Want behalve componist, tekstschrijver en filmer is ze ook een uitstekende vocalist die met haar (ongeschoolde) stem de wildste capriolen kan uithalen. Een geschakeerdheid die haar in de traditie plaatst van experimentele singer-songwriters als Laurie Anderson en Diamanda Galás.

Op allerlei manieren krijgt de actualiteit van sociale media, digitale diensten en de neoliberale markteconomie gestalte in haar composities. In *Thmotes* (2013) duikt ze in het fenomeen Snapchat, het platform dat het mogelijk maakt om afbeeldingen rond te sturen die na een paar seconden weer in het niets oplossen. De vluchtigheid van het medium, dat zij aanwendde om elke twee dagen een 'tekstcompositie' de wereld in te sturen, had in haar ogen een hoog poëtisch gehalte, vergelijkbaar met de Fluxus-acties in de jaren zestig.

Het universum van Jennifer Walshe is fragmentarisch, springerig, associatief, vervreemdend,

Walshe richtte een collectief van negen leden op. Het bleken haar alter ego's

absurdistisch en prikkelend. Illustratief is het negen leden tellende collectief Grúpat dat ze in 2009 oprichtte. Alex Ross, muziekcriticus van *The New Yorker*, herinnert zich hoe hij in de post twee cd's vond van dit Ierse avant-gardecollectief. Tot de Grúpat-leden behoren de beeldhouwer en geluidskunstenaar Turf Boon, die een *Kuscheltiermarimbaphon* (knuffelbeestmarimbafoon) had uitgevonden, de conceptuele kunstenaar Detleva Verens, die zich bezighield met ruimtelijk geluid, en de outsider-kunstenaar Violetta Mahon, die heilige grotten bouwde. Het blijken stuk voor stuk alter ego's van de onvermoeibare Jennifer Walshe.

Walshe is afkomstig uit een kunstzinnig middenklassemilieu in Dublin. Haar moeder is (toneel)schrijver, haar vader werkt voor IBM en speelt in een popbandje. Omdat haar vader nogal eens wordt overgeplaatst, woont het gezin ook een paar jaar in Amsterdam en een half jaar in San Francisco. In huis klinken Bill Evans, Erik Satie, The Beatles en Elvis Presley. Als Jennifer op pianoles gaat, verschijnt vanzelf Satie op de lessenaar, met als gevolg dat ze lange tijd denkt dat zijn instructies (*'Be alone for a moment' of 'Light as an egg'*) heel gebruikelijk zijn. Op haar tiende besluit ze op trompet over te stappen en treedt ze toe tot de kopersectie van het Ierse Jeugdorkest. Haar moeder neemt haar mee naar het (experimentele) theater, zodat ze al jong kennismaakt met Samuel Beckett, die een betoverende werking op haar heeft. Haar eerste compositie – ze is dan negentien jaar oud – is een trompetkwartet vernoemd naar Becketts toneelstuk *Quad*.

Na haar conservatoriumstudie in Schotland vertrekt ze in 1997 naar Chicago, waar ze de Amerikaanse avant-garde in zich opzuigt: Charles Ives, Alvin Lucier, Robert Ashley, Morton Feldman, Harry Partch en John Cage – de pioniers die het denken over muziek diepgaand hebben veranderd. Aan Northwestern University, waar de Amerikaanse Fluxus-archieven zijn ondergebracht, heeft ze les van onder anderen de Israëli-sche componist Amnon Wolman, een vrije geest met wie ze de notatie van muziek bestudeert: alle mogelijke alternatieven – van grafische notatie tot schilderkunst en fotografie – nemen ze onder de loep. Jaren later zet ze nog altijd graag Wolmans *Imaginary Music* (1999) op het programma: 'Het is heel vreemd en bijzonder wanneer bezoekers in de concertzaal een beschrijving van een geluid lezen en je weet dat iedereen zich op

hetzelfde moment een voorstelling daarvan probeert te maken.'

Tijdens een lezing in 2016, bij het Nederlandse festival Sonic Acts, noemde ze nog drie niet-muziekgerelateerde momenten uit haar jeugd die vormend zijn geweest. Een verhaal uit de Ierse mythologie over de nationale held Fionn mac Cumhaill en zijn volgelingen, de Fianna: de strijders zitten rond het kampvuur te mijmeren over wat de mooiste muziek is die ze kennen. Er passeert van alles – natuurgeluiden als golven die stukslaan op de kust. En dan noemt Mac Cumhaill zijn favoriet: *'The music of what happens.'* Walshe: 'Duizenden jaren vóór Cage zegt Mac Cumhaill: "Alles wat gebeurt is kunst."'

Nummer twee is een anekdote uit haar jeugd in Ierland, toen het een publiek geheim was dat al het telefoonverkeer werd afgeluisterd vanwege mogelijke IRA-aanslagen. 'Als mijn zus met een vriendin aan de telefoon was, mompelde ze uit rebellie tegen het systeem een paar keer "semtex, semtex". Als tieners waren we ons er sterk van bewust dat we onderdeel waren van een groot netwerk. Dat idee is me altijd bijgebleven.'

En ten slotte koestert ze een sterke herinnering aan een bezoek aan de Efteling als zesjarig meisje, samen met haar oma. 'Ik had een beetje last van tinnitus en trok steeds aan mijn oor. Mijn oma vroeg wat er aan de hand was. Ik zei: "Ik hoor een zeurende toon." O, zei oma, dat zijn de stemmen van de zielen in het vagevuur. Dat was een mythe waarin ze geloofde en ik vond het maar wat spannend dat ik dode mensen kon horen. Zo is geluid voor mij een groot gebied geworden waarin alles mogelijk is.'

Geen wonder dat in het werk van Walshe feit en fictie in elkaar overvloeien. Het meest pregnant komt dat tot uitdrukking in het project *Aisteach*, dat ze in 2015 samen met de schrijvers Ursula Le Guin en Stanislav Lem begon. *Aisteach*, dat 'vreemd of 'eigenaardig' betekent, behelst een onderzoek naar de avant-garde in Ierland. Zoals Walshe in meerdere interviews heeft uiteengezet, heeft er in Ierland nooit een muzikale avant-garde bestaan. De onderdrukking door de katholieke kerk, het ontbreken van een middenklasse en de Britse overheersing van Ierland hebben het artistieke avontuur in de kiem gesmoord.

In haar research heeft Walshe allerlei onbekend talent opgeduikeld. Grootste vondst: een groep die zich Guinness Dadaïsts noemde, Ierse klankdichters uit de jaren twintig, allen in dienst van de Guinness-brouwerij, die zich tot de best betaalde arbeiders van Ierland mochten rekenen en met de meeste vrije tijd om kunst te beoefenen. Maar ook The Kilkenny Engagists, politieke performancekunstenaars die in de jaren zeventig actief waren. En ze achterhaalt de grondlegger van de drone-muziek in Ierland: de uit Dublin afkomstige doedelzakspeler Ultan O'Farrell



Tina Herzl Photography

Klangforum Wien

(1872-1938). Op de website aisteach.org doet Walshe in Wikipedia-achtige omschrijvingen kond van haar ontdekkingen. Wie herinnert zich nog de orgelspelende non Sr Anselme O'Ceallaigh? Walshe brengt haar voor het voetlicht, zich baserend op een studie van Judith Schäfer uit de jaren zeventig, getiteld *Hildegard's Legacy: The Contemplative Organ 'Virtues' of Sr Anselme O'Ceallaigh*, eerder gepubliceerd in *The Journal of Feminist Musicology*, in januari 1974.

Het is allemaal satire.

Soms kwam Walshe tijdens haar research zo iets onwaarschijns tegen dat ze het zelf niet had kunnen verzinnen. Ze ontdekte dat de overheid in de jaren zeventig een zogeheten 'psyops-campagne' voerde om jongeren ervan te weerhouden lid te worden van de IRA. Om het terrorisme onaantrekkelijk te maken werd een link gelegd met satanisme. Er werden offerplaatsen nagemaakt, met een dood schaaap en een kring van stenen eromheen. Walshe: 'Een onbegrijpelijke psychologie: bommen plaatsen is tot daaraantoe, maar satan vereren is een brug te ver.'

Walshe goochelt graag met feit en fictie. Haar research naar uiteenlopende onderwerpen staat niet in dienst van de waarheid maar van haar eigen verbeelding. Op de vraag of deze artistieke attitude niet is ingehaald door de werkelijkheid van *fake news* reageert ze verontwaardigd. *Aisteach* heeft niets te maken met mensen voor de gek houden. Het gaat over het onderzoeken van een parallelle wereld, van een *mogelijke* geschiedenis. *Aisteach* gebruikt fictie als gereedschap om te praten over de realiteit. Een groot voorbeeld in dat opzicht is de Amerikaanse sciencefictionsschrijver Ted Chiang, die heel behendig fictie gebruikt om wetenschap te verhelderen.'

De akoestiek op Mars speelt zich goeddeels af in de beslotenheid van de ruimtethelm

Voor MARS werkt ze samen met schrijver Mark O'Connell – auteur van het veelgeprezen *De mensmachine*, over het streven om aan de biologische beperkingen van het lichaam te ontsnappen, in de overtuiging dat onsterfelijkheid binnen handbereik is. Met hem deelt ze een fascinatie voor transhumanisme en cryogenics, beiden lezen ze *Humanity+ Magazine*, waarin alle technische en ethische aspecten rond de 'verbetering' van de menselijke conditie voorbijkomen.

Walshe's MARS-project is een *work in progress* waarbij steeds andere elementen op de voorgrond zullen treden, legt ze uit. 'De versie in het Muziekgebouw is een reflectie van wat wij nu belangrijk vinden aan de Mars-missie. Wat Mars voor ons symboliseert komt direct voort uit onze eigen actualiteit. Sarah Stewart Johnson heeft een prachtig boek geschreven over hoe mensen zich in het verleden Mars voorstelden. Er was een periode dat men ervan overtuigd was dat intelligente buitenaardse wezens grote kanalen op Mars hadden gegraven. Dat was het tijdperk van grote infrastructurele projecten als het Suezkanaal. Ons beeld van Mars verandert voortdurend.'

Walshe vervolgt: 'Elke fase in het onderzoek is belangrijk, er kan geen overgeslagen worden. Er zijn nu proeven met mensen die vijfhonderd dagen in isolatie gaan, want dat wordt beschouwd als de lengte van een gemiddelde Mars-missie. Dat zijn mensen die nooit naar Mars zullen gaan, maar zich wel hebben aangemeld om vijfhonderd dagen door te brengen in een kleine ruimte, afgesneden van hun familie en vrienden. Net zoals Nasa drie stippen op de horizon heeft gezet, zo presenter ik verschillende fasen van mijn onderzoek. Dus mijn operavoorstelling in 2024 weerspiegelt de stand van zaken in 2024. Misschien heeft de Perseverance, die op zoek is naar bewijzen van leven, dan wel iets gevonden.'

Scepsis over de kolonisatie van Mars en geestdrift over de ontdekking van het heelal lopen bij Walshe door elkaar heen. Op de Biënnale van Venetië zag ze de film *Life Beyond Earth* van het architectenbureau Skidmore, Owings & Merrill, waarin de voormalige astronaut en huidige MIT-hoogleraar Jeffrey A. Hoffman vertelt dat als de mensheid naar Mars afreist het zal gaan over 'samenwerking, niet competitie'. 'Ik zou hem maar wat graag geloven', zegt Walshe, 'maar miljardairs en bedrijven staan klaar om de maan en Mars te exploiteren, net zoals ze de aarde hebben geëxploiteerd. Tegelijkertijd heb ik gehuild toen de Perseverance werd gelanceerd en weer veilig landde. Dat was een enorme prestatie van duizenden mensen gezamenlijk.'

De muziek is integraal onderdeel van haar research. Ze heeft de speellijsten bestudeerd die astronauten bij zich hadden. Daar stonden opvallend vaak Mike Oldfield en Vangelis op. De clichés van synthesizermuziek zullen in haar stuk zeker aan de orde komen, 'want clichés zijn er niet voor niets'. Ze verdiept zich in hoe de mens geluid in de ruimte hoort (met een kleine vertraging) en dat gegeven test ze op allerlei manieren in de hoop '*Mars-native music*' te vinden. De akoestiek op Mars speelt zich goeddeels af in de beslotenheid van de ruimtethelm. Wat betekent dat voor een opera? Een operastem op volle kracht is onverdraaglijk in zo'n situatie.

Vaststaat dat haar astronauten twee zangeressen zijn – Juliet Fraser (die eerder met Michel van der Aa werkte) en Elaine Mitchener – waarmee ze nog eens duidelijk maakt dat Mars geen typisch jongensding is. 'In het verleden werden veel vrouwen getraind voor het astronautenprogramma, maar niet geselecteerd om de ruimte in te gaan. Nasa heeft nu de belangrijke stap genomen om genderneutraal te worden. Want de ruimte én de opwindende daarover is voor iedereen. Ik ben van kinds af aan gefascineerd door Mars, en met mij vinden veel vrouwen en meisjes het spannend en inspirerend. Mars is geen exclusief speeltje van Elon Musk, Richard Branson en Jeff Bezos.' ■

MARS van Klangforum Wien gaat op 19 mei 2022 in wereldpremière in het Muziekgebouw in Amsterdam, muziekgebouw.nl

**Liever luisteren
naar De Groene?
Elke week worden drie
stukken uit ons weekblad
voorgelezen
groene.nl/luisterverhalen**

**DE GR
AMST**

**Groene-journalisten
over hun nieuwste stuk.
Wekelijks aan
de tand gevoeld
door Kees van den Bosch
groene.nl/podcasts**

**DE GR
AMST**



leven met water

Schokland herbergt een rijke historie.

Al vanaf de prehistorie wordt dit gebied bewoond. Een steeds veranderend landschap. Waar eerst de vroege IJssel en Overijsselse Vecht stromen, slaat later een oprukkende binnenzee steeds meer land af.

Eeuwenlang leeft men hier met water. En dat steeds meer in isolement. Religieuze kwesties maken dat het smalle strookje land onderling verdeeld raakt. Ondanks een armoedig bestaan ontwikkelt zich op het eiland een eigen, karakteristieke en rijke cultuur.

Dan in 1859 wordt de bewoners van het eiland het vertrekken aangezegd. Het eiland dreigt ten prooi te vallen aan de woeste Zuiderzee. Niemand wil weg. De bewoners moeten hun eigen huizen afbreken en elders opbouwen: dit moet hun terugkeer voorkomen.



Jarenlang ligt het eiland er verlaten bij. Tot de plannen van ingenieur Lely uitgevoerd worden: zout water wordt zoet, zee wordt land en het Nieuwe Land moet een vruchtbaar walhalla worden: een land van melk en honing. In 1942 valt de Noordoostpolder droog. Schokland wordt nu omringd door het tekentafellandschap van Flevoland. Schokland vertelt het eeuwenoude en immer actuele verhaal van migratie en het leven met water. Niet voor niets wordt Schokland in 1995 UNESCO Werelderfgoed: het verhaal van Nederland in het klein is hier te vinden. In dit poëtische gebied is de zee gaan liggen: stilte, natuur en erfgoed bepalen nu het ritme. Beleef de verhalen van vroeger, nu en van de toekomst in Museum Schokland en ontdek het verrassende Werelderfgoed.

museumschokland.nl

Museum Schokland | Middelbuurt 3, 8319 AB Schokland (parkeren gratis) | Tickets online en aan de kassa verkrijgbaar