

# Performing modern music

March 8, 2016

Research paper by Pieter van Loenen

Student number: c010320

Main subject: violin

Royal Conservatoire, The Hague

Supervisor: Stefan Petrovic

Circle Leader: EleonoorTchernoff

<b>Introduction</b> .....	3
<b>1. The role of the performer: executor versus interpreter</b> .....	4
1.1 Igor Stravinsky: Flawless execution .....	4
1.2 Arnold Schoenberg: The lie detector .....	6
<b>2. Performance in practice</b> .....	9
2.1 Inside the mind of a composer .....	9
2.2 Methods of interpretation .....	10
2.3 The next step: making it your own .....	14
2.4 Complex music .....	16
<b>3. Selected personal experiences</b> .....	20
3.1 Stravinsky – Violin Concerto in D (1931) .....	20
3.2 Abrahamsen – Double Concerto for violin, piano and string orchestra (2010) .....	21
3.3 Jeths – Forté (2015) .....	22
<b>Conclusion</b> .....	24
<b>Bibliography</b> .....	25
<b>Appendix I: Conversation with Reinbert de Leeuw</b> .....	26
<b>Appendix II: Conversation with Willem Jeths</b> .....	33
<b>Appendix III: Conversation with Gerard Bouwhuis</b> .....	39
<b>Appendix IV: Conversation with Heleen Hulst</b> .....	44

## Introduction

In 2004, I started my studies at the Royal Conservatoire as a small boy in the School for Young Talent. In that same year, I first got acquainted with the curious custom of having to play a contemporary piece for a music competition, when I participated for the first time in the *lordens* category of the Dutch National Violin Competition at age 10. I was immediately hooked. The idea of playing something hot off the press and all the unusual sound worlds that the music evoked fascinated me. Over the course of my 12-year long period as a student at the Royal Conservatoire, I have had many opportunities to work on modern music with people who helped develop this natural interest into a special affinity with modern music, and perhaps even a little bit of expertise on the matter. Therefore it seemed fitting to finish my final degree at this school with an in-depth look into the performance of modern music.

How should you go about performing modern music? By modern music, I mean all music from Schoenberg to the present day. This is a very broad question that any performer wishing to play such music will ask, and I hope to give some answers in this paper. My approach is both theoretical and systematic, in an attempt to complement performers' intuitive approach to this question and make their performance practice that extra bit more substantiated.

Many musicologists have written about aspects of performing modern music. In this paper, I would rather approach performance-related questions from the viewpoint of the performer. The most fundamental question a performer should ask him or herself, is what role they should take on in performing a composer's music. In chapter 1, I discuss the theories on the role of the performer put forward by the main protagonists in 20<sup>th</sup> century music, Igor Stravinsky and Arnold Schoenberg. In chapter 2, I compare this to the approach of celebrated performers Reinbert de Leeuw, Gerard Bouwhuis and Heleen Hulst and composer Willem Jeths, with whom I had extensive conversations on this topic. They also answer the question whether there should be any difference between the ways to approach older and modern classical music. Their examples and explanations of how to interpret a score lead to an analysis of different 'methods of interpretation' in paragraph 2.2. In chapter 3, I show how I approached three different modern pieces this past year, which will prove to be more easily digestible than the previous two theoretical chapters and which I also hope will show how these theories can be applied in practice.

## 1. The role of the performer: executor versus interpreter

### 1.1 Igor Stravinsky: Flawless execution

*“It is the conflict of these two principles – execution and interpretation – that lies at the root of all the errors, all the sins, all the misunderstandings that interpose themselves between the musical work and the listener and prevent a faithful transmission of the message.”<sup>1</sup>*

Stravinsky is well known for his view that a performer should strictly adhere to the score and not play music subjectively. Obviously, this is especially true for his own music, but this view might be seen to have been intended as a more universal performance ideology, or at least it has been broadly adopted as such over the course of the 20<sup>th</sup> century.

Stravinsky famously distinguishes between *execution* and *interpretation*. According to him, a performer should always strive to *execute* a piece faithfully and not be tempted to add his own subjective ideas to the work of art he is recreating. Music is a special form of art, in that it requires two artists: the composer and the performer. In *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Stravinsky draws a parallel between music and theatre.<sup>2</sup> Both concern the performance of a text, in the broad sense of the word. However, a dramatic actor has more freedom in his performance than a musician, who is strictly bound to tempo and intonation, among other things. Stravinsky implies that a performer should be careful not to approach music as if it were a theatre play, because the same freedom in interpretation that is common in theatre, is impossible in music without being unfaithful to the text.

A great performer must above all be “a flawless executant”.<sup>3</sup> The “secret of perfection” lies in faithfulness to the score and submission to the will of the composer that is evident from it. Of course, not everything can be written in the score. In order to know how to execute such a score, a sense of tradition is required; “a familiarity with the style of the work, [...] a very sure taste for expressive values and for their limitations, a secure sense for that which may be taken for granted – in a word, an education not only of the ear, but of the mind.”<sup>4</sup> It is the proper use of this education of the mind that Stravinsky means by *interpretation*, when in Robert Craft’s *Conversations with Igor Stravinsky*,

---

<sup>1</sup> Stravinsky, *Poetics*, p. 122.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 128.

he even admits that his “style requires interpretation.”<sup>5</sup> Since it is not possible “to convey a complete or lasting conception of style purely by notation,”<sup>6</sup> his style needs to be *interpreted* by the performer. For this purpose, he regards his recordings of his own work as an indispensable addition to the written score – even though they can objectively be said to be inaccurate, or at the very least inconsistent.<sup>7</sup> The kind of *interpretation* that Stravinsky wishes to condemn when he maintains that his music “is to be ‘read’, to be ‘executed’, not to be ‘interpreted’,”<sup>8</sup> is the interpretation of his music as having a meaning beyond the music itself. In *Conversations*, he gives the example of critics wondering whether repeated notes in the bass clarinet at the end of the first movement of his *Symphony in three movements* could be interpreted as laughter. Anyone who knows Stravinsky will know that he does not have such expressive intentions with his notes, but his rebuttal gives a great insight in his view on performance: “Let us suppose I agree that it is meant to be ‘laughter’; what difference could this make to the performer? Notes are still intangible. They are not symbols but signs.”<sup>9</sup> Music has no meaning beyond the music itself; the performer should not interpret the signs by adding intentions or ideas that do not originate from the score.

This argument begs the question whether Stravinsky intended his ideal of the performer as a flawless executant to be a universal ideology, or whether it is just an instruction to the performance of his own music. In *Conversations*, the composer draws a distinction between a Romantic and a Classical tradition, illustrated by the contrast between his *Agon* and Alban Berg’s *Kammerkonzert*.<sup>10</sup> Romantic music such as the *Kammerkonzert* is dominated by mood and considerable fluctuations in tempo are possible. His ideal of execution, not interpretation, seems to hold more value with regard to Classical music, in which category he places his own music. Indeed, Stravinsky was known to conduct Romantic music in a correspondingly Romantic style, with considerably more freedom than would be accepted in his own, ‘Classical’ music.<sup>11</sup> This seems to lead to the conclusion that Stravinsky’s ideal of the flawless executant was less of a universal ideology than an instruction to the performance of his own music.

Cook points out Stravinsky’s criticism of interpretations of his music should come as no surprise.<sup>12</sup> After losing the rights to his earlier works after the 1917 Russian Revolution, Stravinsky was

---

<sup>5</sup> Stravinsky & Craft, *Conversations*, p. 119.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 119. On his recordings’ inaccuracy, see Cook, ‘Stravinsky conducts Stravinsky’.

<sup>8</sup> Stravinsky & Craft, *Conversations*, p. 119.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>11</sup> Cook, *Beyond the Score*, p. 219.

<sup>12</sup> *Ibid.*

financially reliant upon his career as a performer, specialising in his own music. He had a lot to gain by propagating the idea that no one could know better how to faithfully execute a piece of music than the composer who wrote it. Although I am quite sure Stravinsky was motivated by much more than cynical career moves, it does give more perspective to his ideas.

In any case, Stravinsky's ideology fits into the broader art movement of *Neue Sachlichkeit*, which objectified expression as a reaction against expressionism and futurism.<sup>13</sup> However, where the *Neue Sachlichkeit* was just a passing trend in visual art, Stravinsky's theory became "an enduring ideology of performance," says Cook, with great impact on 20<sup>th</sup> century thinking about the role of the performer.<sup>14</sup> The later movement of historically informed practice is largely based on the same values and assumptions. Cook argues that these assumptions are now seen as "the natural way for music to go," even though they are in fact a historical construct.<sup>15</sup>

Stravinsky's influence not only on composition but also on performance practice in the 20<sup>th</sup> century should not be underestimated. Perhaps Taruskin was not even exaggerating too much when he stated that "all truly modern musical performance (and of course that includes the authenticistic variety) treats the music performed as if it were composed – or at least performed – by Stravinsky."<sup>16</sup>

## 1.2 Arnold Schoenberg: The lie detector

The greatest and most important opponent of Stravinsky's objective approach to the role of the performer, is Arnold Schoenberg. Schoenberg, godfather of expressionism in music, is a direct descendent of the Romantic tradition, or perhaps he should even be seen as Romanticism's extension into the 20<sup>th</sup> century.<sup>17</sup> To him, it is impossible not to have expression in music – a view that is diametrically opposed to that of Stravinsky.

In his book *Style and Idea*, a collection of selected writings ranging from 1909 to 1951, he is consistent in putting forward his conviction that music should naturally have expression; often in response to worrying developments he observes in other composers or in performers. In 1949, he

---

<sup>13</sup> Ibid., p. 222.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Ibid., p. 223.

<sup>16</sup> Taruskin, p. 114.

<sup>17</sup> See Appendix I, *Conversation with Reinbert de Leeuw*, where De Leeuw speaks of Schoenberg's Romantic background.

writes that composers should not try to avoid expression in their music, especially not if there is text involved. Perhaps, he wonders, it is not even possible to avoid this: “How do you make sure that your music does not express something [...]? You cannot prevent your fingerprints from expressing you.”<sup>18</sup> Speaking directly to composers that claim to write expressionless music, Schoenberg cynically predicts machines like the lie detector: “They will accurately reveal what you hide and tell what you expressed – your bluff will then be called.”<sup>19</sup>

When speaking to performers, Schoenberg also has a message that seems to be the complete opposite of Stravinsky’s. “The sound-relationships established by means of notation need interpreting. Without interpretation they are not understood,” he writes in 1926.<sup>20</sup> Each age has different demands with regard to tempo, heaviness, clarity of texture and such things. Here, Schoenberg does not refer to demands of the *composer’s* era, but to those of the age of the *listener!* By interpretation, Schoenberg basically means translating the composer’s wishes as laid down in the score to contemporary taste: “Interpretation is necessary, to bridge the gap between the author’s idea and the contemporary ear.”<sup>21</sup>

Schoenberg disagrees with the way in which Romantic music is often performed in his time. He considers his contemporaries’ performance practice to be too strict, too frigid. “All were suddenly afraid to be called romantic, ashamed of being called sentimental.”<sup>22</sup> Performers suppressed emotional expression; unnotated tempo changes were no longer in fashion. But to Schoenberg, music cannot be without emotional expression: “Why is music written at all? Is it not a romantic feeling which makes you listen to it? Why do you play the piano when you could show the same skill on a typewriter?”<sup>23</sup>

However, expressiveness in performance should not be exaggerated either. Schoenberg is critical of “artists who [consider] works of art to have been created only to secure opportunities for them to expose themselves to their audiences; artists who [believe] themselves to be more important than the work – or at least than the composer.”<sup>24</sup> The correct approach, he says, is a “true, well-balanced, sincere and tasteful emotion”, somewhere in between the two extremes of “natural frigidity” and

---

<sup>18</sup> Schoenberg, *Style and Idea*, p. 146.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>24</sup> *Ibid.*

“artificial warmth”.<sup>25</sup> In other words, his view that a performer should always play with expression is not an invitation to the performer to put their own ego on display. Though interpretation is necessary to portray the composer’s message, this does not grant the performer the freedom to do whatever he likes with a piece in complete disregard of what is written. For example, the tendency of many conductors to ignore metronome markings when it suits them was a cause of frustration for Schoenberg, as is evident from a rather toxic article written in 1926.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 322.

<sup>26</sup> Ibid., p. 342.



## 2. Performance in practice

### 2.1 Inside the mind of the composer

In spite of Cook's assertion that Stravinsky's execution ideal has had great influence on 20<sup>th</sup> century thinking about the role of the performer, some of Schoenberg's Romantic ideas about expression have also endured into our time. Perhaps the two philosophies are not even entirely incompatible. To find out if and how the two composers' ideas are applied in practice today, I spoke with expert-performers Reinbert de Leeuw, Gerard Bouwhuis and Heleen Hulst as well as contemporary composer Willem Jeths.<sup>27</sup>

To Reinbert de Leeuw, a performer's role is first and foremost to try and get into the mind of the composer. The score is a means by which the composer tries to communicate his ideas; the performer should retrace the music's way from the composer's head onto his sheet of paper. "Trying to imagine what it is like to put it on paper is the most legitimate way of playing," says De Leeuw. When doing this, one should always be mindful of the composer's musical environment. De Leeuw stresses that a composer should never be regarded as a precursor of later trends, but as someone coming from certain traditions – that is everything the composer could see, so that is also what a performer should look at. The performer's imagination is of great importance, not necessarily to create something of his own but to look inside the composer's mind and to understand his ideas.

For De Leeuw personally, it helps that he has occasionally composed music himself since he was a young boy. To him, this means he is familiar with what he calls "the miracle of writing something down." This affects his approach of others' music in a positive way. "The curiosity and fascination it evokes... Sometimes I think: how is it possible that someone came up with this? In the end, it is best to be driven by the need to understand what is written and to try and reconstruct that process – or at least, to get as close as possible."

The other performers I spoke to agree with De Leeuw on this. Gerard Bouwhuis says you should play all music as if you composed it yourself. By this, he means that the only way to play it well, is to try and completely understand everything that is in the music and why it is there, up to the point where you might as well have thought of it yourself. I think Bouwhuis' and De Leeuw's approaches are just different descriptions of the same idea. The question remains: how does a performer look into the

---

<sup>27</sup> See Appendices I-IV for full transcripts of these conversations (in Dutch).

composer's mind? Obviously, the first step is to look at what is written. This must be done objectively, Bouwhuis warns, because wrong decisions often stem from preconceived notions of what it "will probably be". However, notation is usually not complete. In fact, it is impossible for notation to be complete, except in serial music, as De Leeuw points out. A performer always needs more information, about style or tempo for example; in other words, a performer needs to know how to *interpret* what is written.

Before going into different ways of obtaining this information, it is worth noting that this approach is in fact remarkably similar to Stravinsky's ideas as explained in paragraph 1.1. Stravinsky said that his style needs to be interpreted by the performer because notation alone cannot convey everything. As I explained, 'interpretation' in this context refers to the "education of the mind" (i.e. correct sense of tradition and a familiarity with the style) that he thought any good performer should have. He did not regard this as going against his ideal of flawless execution instead of interpretation of his music.

## **2.2 Methods of interpretation**

There are many different ways in which a performer can obtain the information required to interpret a score correctly. I would like to stress once again that I use the word 'interpretation' here not with the meaning it has when Stravinsky puts execution and interpretation opposite each other, but rather the meaning it has when he says his style needs interpretation. For lack of a different word with this meaning, I mostly use the word 'interpretation' in the rest of this paper to describe the act of understanding the text of a score, in the same way that a judge would interpret the text of a law. I hope to have settled this slightly confusing, semantic issue by the end of this chapter.

In this paragraph, I will attempt to categorise a wide variety of possible methods of interpretation in the hope that this might be helpful in understanding their relative worth.

The first and foremost method of interpretation is simply taking the literal meaning of notation: a *textual interpretation*. The reason I cannot end this paragraph here is that notation, as mentioned before, is almost never complete or absolute – the main exception being serial music. There is no defined number of decibels that the marking *piano* always refers to, nor is there one definite way in which a *ritenuto* always alters the tempo. Some even go so far as to argue that because of the inherent incompleteness of notation, score accuracy itself is relative and should not be a (main) measure for the quality of a performance. To demonstrate the relativity of accuracy, Esler likens the

performance of a score to the pronunciation of the English language: an American and an Englishman will pronounce the same word quite differently, and still both be right.<sup>28</sup> However, this is a moot point. Though it is true that within the limits set by the composer who notated *ritenuto*, different performers can have interpretations as different as ‘aluminium’ and ‘aluminum’, any transgression of these limits (e.g. making a *subito* tempo change or ignoring the *ritenuto* altogether) could still be considered an inaccuracy that detracts from the quality of the performance, be it by mistake or by ‘artistic liberty’. I would argue that the relative worth of notation and the room for interpretation it often leaves do not absolve the performer of his prime duty, which to execute the score accurately and faithfully. Simply doing what is written may only be the first step to approximating what the composer had in mind, but already failing to do that is a sure way of going against their wishes.

An interesting development over the course of the last few centuries is that composers have become increasingly strict in their notation. Where Bach and Mozart barely wrote any dynamics, the Romantics notated more and more of their expressive intentions. In the 20<sup>th</sup> century, this strictness has only increased. Schoenberg seems to see this as a unavoidable evil. “The more exact performing indications become, the more imperfect,” he writes. “All the same, the path, once trod, cannot simply be abandoned; we cannot return to the economy of markings found in Beethoven and Mozart, or even in Bach.”<sup>29</sup> Heleen Hulst attributes this tendency of becoming ever more precise to the fact that 20<sup>th</sup> century composers had had bad experiences with performers that did not do exactly what was written. Especially orchestral musicians were used to playing in a certain tradition and going along with group dynamics. Ligeti, for example, could be extreme in the exactness of his notation just to prevent performers from misinterpreting it. In his Horn trio, he explicitly writes that the horn’s *pp* and the violin’s *p* should be equally loud – he purposely understated the horn’s dynamic because he expected (perhaps unfairly) that the horn would play too loud. Hulst says Ligeti later came back on this pre-emptive kind of notation, because he noticed ensemble musicians with more experience in performing modern music were actually very precise in executing his notation.



1) **pp** Violine = **p** Horn / **pp** violin = **p** horn

Figure 1. György Ligeti, Trio für Violine, Horn und Klavier, maat 34-35

<sup>28</sup>Esler, p. 21.

<sup>29</sup> Schoenberg, *Style and Idea*, p. 319-320.

If the literal meaning of the notation is not enough to understand what is written, the experienced performer will look at the context of the score. I would distinguish two different types of *contextual interpretation*: the first is where the required information is provided by the music *itself*; the second is where it is provided by knowledge of the composer's particularities in his entire body of works, in other words, his *style*.

De Leeuw gives two specific examples where the music itself provided him with the information that convinced him of a certain interpretation. In the Matthäus Passion, precise tempi are not prescribed – the metronome was not yet invented in Bach's time. De Leeuw has taken the text as a guide to his interpretation of the piece, in some parts leading to a character and tempo very different from traditional performances of the piece, because he believed it better suited the meaning of the accompanying text. In Schubert's Unvollendete, he explains that he started from the premise that the first and second movements (in 3/4 allegro moderato and 3/8 andante con moto respectively) could not possibly have the same tempo, even though it is often played as such. He thought the tempo of the second movement was set, because of the walking bass, and then he realised he should beat the first movement in one, not in three, making it a melody that he thought was more flowing and alive.

These examples show that both the principle of trying to look inside the composer's mind and these basic methods of interpretation that I have discussed so far apply to music of all ages. All performers agreed that there is in principle no difference in the way they approach old and modern music. Hulst points out that performing a lot of modern music actually teaches you to be very strict with scores in general, which can lead to interesting results when playing older music that has been "covered up" by a specific performance practice with absolutely no textual or contextual source in the score.

De Leeuw does however recognize two practical differences between performing modern music and older music. The first difference is that with modern music, it is often possible to speak to the composer in person, or at least to someone who has known the composer. This makes it a lot easier to find out what was going on in the composer's mind when he or she wrote the music. There is also an aspect of modern music that is more difficult: as a performer, you have to learn to speak a whole lot of different languages. "Conventions with one composer can be completely opposite to those of another composer," De Leeuw says.

It is interesting that he speaks of *languages*; that is a word that all experts use in this context. Getting to know the language of a composer opens the way to the second type of contextual interpretation

that I mentioned before, where the composer's language, or style, informs you how to interpret a score. De Leeuw takes Stravinsky as a striking example. He says you should imagine that Stravinsky preferred composing on an upright piano with as little and as dry a sound as possible, so that he could hear his music properly. "The articulation, which together with tempo is of course the most important thing in his music, should be very dry." When performing Stravinsky's music, you need to realize this in order to understand what he wrote in the score. Schoenberg on the other hand speaks an entirely different language. "Schoenberg is always challenging you," says De Leeuw. "You should not play Schoenberg mathematically and *secco*. The way to approach Schoenberg is almost diametrically opposed to the way you should play Stravinsky." This example serves to underline his point that a performer should always put his own ideas about making music in the service of many different ways of making music: there is not one way better than all the others. Interpretation of the score is therefore about not releasing your own expressive needs on it, but using all the means at your disposal to understand what the composer meant – to get inside his mind.

As I said at the beginning of this paragraph, the different ways to get information on how to interpret a score are numerous. I do not intend to give an exhaustive list of these methods, but there are two more that I would like to mention.

The first is speaking to the composer directly. This method, which is obviously only available for modern music by living composers, can be a very helpful addition to any of the previously mentioned methods of interpretation: you can ask a composer what he meant by a specific marking (e.g. Kurtág's *quasi non rit.*) or learn more about his language in general.

The second is listening to a recording made by the composer or with the composer's consent. Hulst says the recordings she made with the ASKO|Schönberg ensemble of both Kurtág's and Ligeti's music, where they collaborated intensively with the composers, can be very informative to future generations who do not have the chance to work with the composers themselves. However, I would warn against attributing too much value to composers' recordings. I see it as a very indirect way into the composer's mind. A composer-approved recording does not show the fundamental ideas of the composer, but merely the solidified opinion of the performer which happened to fall between the limits the composer has set. Most composers leave some room for differences between different performances of their music, as Willem Jeths stressed in my conversation with him. A recording can show one instance of what is acceptable to the composer, but does not show the boundaries. The stricter a composer is in this regard (and here I do not mean strict in notation, but strict in requiring an exact reproduction of his intentions, whether he wrote them down or not), the more valuable

such a recording can be. It follows from this that a recording can always only be used in combination with other methods of interpretation – for example, knowledge on the composer’s attitude to the freedom he leaves to performers, or speaking with the composer about this freedom.

A good example of this is Willem Jeths’ 2<sup>nd</sup> violin concerto, which I am currently starting to learn. I listened to the live recording of the premiere by Tasmin Little, for whom he wrote the solo part. In the solo part, he used a technique requiring the violinist to make a certain scratch, which he also used in his piece *Forté*. I noticed that Tasmin Little barely made an actual scratchy sound, so I asked Jeths if this is what he had intended. He told me that he had a much uglier sound in mind, but the violinist didn’t like to do that and he believes that he as a composer should leave the soloist some freedom to make these choices. If I had not spoken with him, I might have mistakenly thought that Tasmin Little’s interpretation of the scratch was spot-on since she must have discussed it with Jeths, and interpreted her interpretation, instead the source material.

Even listening to a recording by a composer playing his own music can be dangerous if one gives it too much value. As mentioned in paragraph 1.1, Stravinsky’s own recordings are notoriously inaccurate – even though he himself regarded his recordings “as indispensable supplements to the printed music.”<sup>30</sup> De Leeuw remarks that he believes Stravinsky’s written tempo designations are “brilliant” and gives them more credence than Stravinsky’s recorded tempi – textual interpretation goes first. If there is anything Hulst takes away from Stravinsky’s recordings, it is his articulation. She uses this articulation to decide on tempi – contextual interpretation. “If there is that much contradictory information, there is no other way.”

### **2.3 The next step: making it your own**

There is no perfect performance of any music. As De Leeuw puts it: “There is no final solution in any music” – again, with the exception of serial music. When you have found the meaning of the score using any combination of methods of interpretation and you have learned to speak the language of the composer, you must then take the next step and actually speak that language. As a performer, you have to communicate the composer’s ideas to the audience. In order to do that, says De Leeuw, you have to be absolutely convinced that the music has to be played in that particular way. This is a step you must take as a performer, and by doing that, you will always leave your own mark.

---

<sup>30</sup> Stravinsky & Craft, *Conversations*, p. 119.

De Leeuw: “There is a contradiction in what I’m saying. At first you have to try and understand the process of the composer’s thoughts and the creation of his music. But at some point, you have to cross a line where you can perform it yourself. In order to do that, you have to make it your own in a way that will automatically implicate your own personality. There is no other way, you cannot avoid this.” De Leeuw struggles with this contradiction. He is convinced a performer’s role should be to penetrate into the composer’s mind and to submit oneself completely to their ideas. However, the only way for De Leeuw to perform any piece of music is if he’s convinced his way, his interpretation, is the only correct one – even though he understands there is no final version of any piece.

The other experts agree with him. Composer Willem Jeths says that a performer needs to fathom the concept of a piece, but once they understand this, they should also give their own input. “Music only begins to become music when it is played. A score is really nothing.” Bouwhuis explains that of course, you must first look objectively at what is written. “But then you realize something is missing. Your own feeling always plays a role: is this how I’m going to sell it?” You have to tell the story, “judging the piece by your own artistic intuition.” He compares it to a recipe (a comparison that he himself is not so sure of but is interesting nonetheless). The composer made the recipe, but once you’ve learned it, it is up to you how long you let something stir or if you add that extra pinch of coriander if you’re convinced it will benefit the dish.

It is important to note that all three performers still see the performer as absolutely subservient to the composer’s wishes, despite the need to “make it your own”. The performer’s personality should never be more important than the composer or the music. Hulst describes an old programme she saw from the early 1900s, where the composer’s name was written in much bigger letters than that of the orchestra and the conductor’s name was in even smaller print. These days, it is quite often the other way around; she says this heroism of performers and especially conductors is a typical for the 20<sup>th</sup> century and is often very frustrating for contemporary composers. Schoenberg already fought against this egocentrism of performers, as I pointed out in paragraph 1.2.

The expert-performers’ ideas in the previous two paragraphs seemed rather in line with Stravinsky’s philosophy, while this idea of the performer’s unavoidable personal touch seems contrary to his ideal of execution instead of interpretation. However, the performers themselves do not necessarily think this contradiction exists and I tend to agree with them. The apparent difference of opinion between Stravinsky and the performers is in fact more a matter of semantics: what exactly does one mean by ‘interpretation’?

Speaking about Stravinsky's remarks on interpretation versus execution, Bouwhuis says that Stravinsky doesn't mean absolutely no interpretation. "Stravinsky hated that everyone was interpreting his music. Interpreting to him is playing 'musically': *ritenuto* at the end of a phrase, zooming in, tempo fluctuations. [...] To interpret his music is not to interpret. It's not that you have to play Stravinsky only exactly as it says in the score. But what Stravinsky didn't want, is that there was a 'Romantic sauce' of how people usually played at that time automatically poured over his music. If you don't do that, there is still a lot left for expression, also in Stravinsky." Hulst said similar things. She is convinced Stravinsky was so opposed to what he called 'interpretation' because of orchestral musicians playing in old style, as well as dancers who want different tempi because it is easier. However, a performer can – and should – still interpret his music: "It is articulation, it is adding pepper and salt to the soup. It's all in there, but you accentuate it."

## **2.4 Complex music**

In this paragraph, I will go into the specific situation of a score that is so complex, that exact reproduction according to the Stravinskian ideal by a human performer seems physically impossible.

Bouwhuis has experience in playing music by Xenakis, who writes things that he says are "physically impossible". This means he as a performer "has to choose what to play". When explaining his approach to Xenakis' music, Bouwhuis automatically applies the system I described in the previous paragraphs. First, he needs to get inside the composer's mind to understand why he wrote something seemingly impossible. It would not be of much use to ask him what he wants you to do, Bouwhuis says, even though Xenakis was still alive when he played it: it is crucial to realise that Xenakis was very well aware that he is asking the impossible. He has a reason for writing it the way he did; it is not because of a lack of knowledge. When you take into account Xenakis' background as an architect, him writing down a few impossible details is justified by the "grand ideas" behind them. This is the context in which to interpret the score. Bouwhuis further notes that "the physical side of almost not being able to play it" adds something to the performance: the risk you have to take is in a way part of the music. In the case of this near-impossible music, the final step of 'making it your own' coincides with actually learning the notes. "Interpreting and playing go hand in hand. [...] While going through the whole process of trying to play it, your interpretation grows." Once you have learned the notes – insofar as this is possible – your performance will already bear your mark because of the decisions you had to make in choosing what to play and what not to play.



When discussing the performance of complex music, it is worthwhile to refer to musicologist Nicholas Cook who dedicated a whole paragraph to this topic in his book *Beyond the Score*.<sup>31</sup>

One of the more fundamental points that Cook makes in this book, is that a score scripts social interaction. Scores do not just script performances, they do more than that. Cook argues that this happens not simply through “underdetermination” – the musicological term for the incompleteness of notation which I discussed before – but actually through a more indirect and more complex way. The nature of this social interaction he describes is rather broad. The social interaction is not just between performers or between a performer and his audience, but also between the performer and the score; it is not a one-way relationship in which one (the score) communicates to the other (the performer) but “a form of dialogue”.<sup>32</sup>

So far, this all seems rather philosophical. To illustrate, Cook draws a parallel with the architect Frank Gehry’s way of sketching an idea for a building early in the process. At first glance, his sketches look vague and are obviously not enough to base construction works on: “these [sketches] do not embody significant informational content of the kind that, for example, a quantity surveyor might wish to see: imagine pricing the contract on this basis!”<sup>33</sup> However, the sketches help to inspire everyone involved and thus stimulate the creative process that will eventually lead to the finished artistic product, i.e., the building.

In the same way that Gehry’s sketches script social interaction between all individuals involved in the creative process, a composer’s score scripts the social interaction that leads to a live performance of music, Cook argues. This parallel is most obvious in graphic scores, in particular those that leave a lot to chance or to the performer’s discretion. “In none of these cases are performers simply filling in the gaps in the notation: the score is not a low-definition version of the music performed. Rather the notation elicits social or physical action that does not translate in any direct manner into sonic outcome.”<sup>34</sup>

The final step in Cook’s argument is that this point holds true not only for music that is graphically notated, but also for music that is notated traditionally. The problem with conventional notation is that we are so familiar with it, that we are more likely to see the notated score as the artistic end-

---

<sup>31</sup> Cook, *Beyond the Score*, p. 273-287.

<sup>32</sup> Ibid., p. 287.

<sup>33</sup> Ibid., p. 274.

<sup>34</sup> Ibid., p. 275.

product, demanding “literal reproduction in performance.” Cook points out that a score is no more than a means to “script” – not literally instruct – a performance and the relation between the score and the performance depends on “specific conventions of interpretation.”<sup>35</sup>

I believed it relevant to describe his entire line of thought because it is in a way a refutation of Stravinsky’s ideal of performance as flawless execution (‘literal reproduction’), which Cook says has dominated 20<sup>th</sup> century thinking about performance.<sup>36</sup> Interestingly, this refutation is substantiated from an entirely modern perspective. However, whether it is truly an antithesis to Stravinsky’s philosophy depends on how Stravinsky’s words are to be interpreted. As I explained in the previous paragraphs, it remains to be seen whether Stravinsky would have fully supported the idea of performance as the literal reproduction of a score.

Cook goes on to describe an experiment he conducted together with Eric Clarke where they had pianist Philip Thomas learn and perform a specially commissioned piece by Bryn Harrison.<sup>37</sup> Thomas’ performance of the rhythmically complex score seemed mathematically inaccurate at first. This could validate the “charge of fakery” commonly levelled against the performance of complex music: composers wrote the impossible and the performer would only try to approximate it because the listener would not hear the difference anyway. However, when the researchers looked at the individual lines, it turned out they were rhythmically very accurate. “The contrast between this and our original measurements suggested he was expressing his contrapuntal conception of the music through a slight desynchronisation between textural layers,” Cook explains.<sup>38</sup>

Thomas reported using several techniques to achieve this accuracy, some of which I myself have used when trying to learn more complex modern music: these include “converting polyrhythms into a uniform temporal series by taking their least common multiple, [...] converting complex textures into spatial grids in order to clarify the relative placement of events, [and] tempo conversion: instead of attempting to play six in the space of five, you temporarily increase the tempo by 20%.”<sup>39</sup> This last technique is mostly helpful as a stage in the learning process. Ferneyhough, the master of rhythmically complex music, does not like it when performers use this technique, because it implies a

---

<sup>35</sup> Ibid., p. 276.

<sup>36</sup> Ibid., p. 222.

<sup>37</sup> See Clarke et al. for the full study.

<sup>38</sup> Cook, *Beyond the Score*, p. 278.

<sup>39</sup> Ibid., p. 279.

reorientation of the overall metrical point of view.<sup>40</sup> All of these techniques require quite some preparation – and a calculator.

Though performers themselves tend to have modest expectations of the accuracy of their playing of such complex music, Cook concludes that “the net effect of these techniques is that something remarkably close to literal reproduction can be achieved.” Perhaps even when a performer sees a score as scripting something as broad and vague as ‘social interaction’, his or her faithfulness to that script and integrity and quality as a performer may still satisfy the Stravinskian desire for flawless execution.

---

<sup>40</sup> Ibid., p. 281.

### 3. Selected personal experiences

In this final chapter, I will go into three modern pieces that I performed this year, to get an insight in the practical application of the ideas developed so far in this paper.

#### 3.1 Stravinsky – Violin Concerto in D (1931)

Stravinsky has played a leading role in the previous chapters of this paper because of his outspoken ideas on performance. It is therefore fitting to take one of his works as an example. I worked on his Violin Concerto for the main part of 2015, in preparation for the 2016 Dutch National Violin Competition. I performed it in the finals of this competition with the Rotterdam Philharmonic Orchestra, where I was awarded second prize and the audience prize.

If there is any composer whose instructions should be followed up strictly, it is Stravinsky. His music is not supposed to be contaminated by the ego of the performer. “To interpret his music is not to interpret it,” as Gerard Bouwhuis rightly says. The texts by Stravinsky on performance in general that I read were very inspiring (and occasionally hilarious) and contributed to my understanding of his language. The most important aspect of Stravinsky’s music – especially of his neoclassical period, to which the Violin Concerto belongs – is tempo and articulation: Stravinsky says so himself in *Conversations*.<sup>41</sup> I found it especially informative to read Stravinsky’s opinion on doubling instruments. In *Poetics*, Stravinsky is very critical of performances of Bach’s Matthäus Passion with hundreds of performers, which he believed to be originally performed with 34. “This lack of understanding of the interpreter’s obligations, this arrogant pride in numbers, this concupiscence of the many, betray a complete lack of musical education,” he writes.<sup>42</sup> It is his belief that “thickening is not strengthening”.<sup>43</sup> Reading this after my performance of the Violin Concerto was both frustrating and relieving. I was relieved because it turned out I had correctly assessed Stravinsky’s wish that the explicitly set size of the string section (8-8-6-4-4) not be altered and especially not be increased; frustrated because I had not had enough influence to make the Rotterdam Philharmonic Orchestra do what Stravinsky asked. We performed with an orchestra of at least 12 1<sup>st</sup> violins and 6 basses, making the string section heavy and slow and reducing the possibilities for making chamber music with the winds, who were seated rather far away. At the general rehearsal, I had almost convinced both the concertmaster and the conductor to reduce the orchestra’s size when a tutti violinist’s

---

<sup>41</sup> Stravinsky & Craft, *Conversations*, p. 119.

<sup>42</sup> Stravinsky, *Poetics*, p. 129.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 130.

remark that “while we’re here, we might as well play” ended the entire discussion. Although such enthusiasm to play is to be encouraged, in this case it betrays a misunderstanding of the performer’s purpose on stage. His sole responsibility is to the composer, whose work of art he is recreating. If Stravinsky requests a light orchestra with a chamber music-like texture and very direct articulation, one should not even consider to play with more people than he asks for – especially considering his remark that “thickening is not strengthening.”

A few years before I started working on the Violin Concerto, I already played Stravinsky’s *Duo Concertante*. Although I had already begun to learn part of language at that time, I feel like it was in the process of learning the Violin Concerto that I have become more fluent in it. I have received comments of playing the piece “very freely”, at my first year’s master’s recital in 2015 as well as in the radio commentary to the National Violin Competition’s finals in 2016. At my recital, I think this was meant to be a criticism. After that performance, I looked very carefully at what was written in the score, especially regarding tempo and tempo fluctuations, to ensure I did not do anything that went against the score. When the radio commentators said the same during the competition finals, they seemed to intend it as a compliment. Would this “freedom” that some perceive in my playing be against the wish of Stravinsky, who wanted nothing more than flawless execution? I am honest in my conviction that this is not so. Once you learn a composer’s language, you have to actually speak it. The whole point of speaking a language fluently is that it sounds like you have complete freedom to express yourself in that language. I think this is “making it your own”, of which the experts spoke in chapter 2. As long as you are faithful to Stravinsky’s score and style (as far as there is a sure way to know that style), you should play it as if you composed it. You should use the acquired Stravinskian language to tell the audience Stravinsky’s story, but in your own voice; if you are fluent enough to make the listener feel your freedom, you did it right.

### **3.2 Abrahamsen – Double concerto for violin, piano and string orchestra (2010)**

The second piece I will discuss is Danish composer Hans Abrahamsen’s Double concerto for violin and piano. Abrahamsen is a composer who knows exactly what he wants to hear, say both Bouwhuis and Hulst, who have worked with him as well. He is strict in what he wants, but is a very kind and humble person so it was a great pleasure for me to work with him. Since it is a double concerto, it also involved working together closely with a pianist, with whom I could discover the piece together.

The double concerto is technically not very demanding for the violin. One of the challenges of the piece lies in its many rhythmical difficulties. In the second movement, there are many passages

where the two soloists together play 9-tuplets over alternating 10/8 and 2/2 bars in the orchestra (so alternating 9:10 and 9:8 n-tuplets). Added difficulty is that one of the two soloists always has a swinging main voice, while the other soloist is doubling only a few separate notes of this voice, having rests juxtaposed to the remainder of the main voice. This means that the two soloists must be exactly together while playing in a whole different meter than the rest of the orchestra, and also change speed every bar because of the alternating 10/8 and 2/2 bars. I started by subdividing the 9-tuplets in 3. I calculated the exact tempo of our quasi-triplet dotted-quaver beat in the 10/8 bar and in the 2/2 bar and practiced staying together with the pianist while shifting tempo back and forth between bars as well as the accuracy of those tempo shifts. I considered using synthesised performance (a Sibelius MIDI-recording) of these rhythms, but decided against it: it would take the rhythms out of context and teach us nothing about the underlying meter. When rehearsing it with the orchestra, we realised that the rhythms didn't have to be mathematically precise per se, as long as the different lines were accurate and came together at the right points – preferably each first beat. It was a pleasant surprise to read about the same approach in Cook's book afterwards (see paragraph 2.4).

In order to learn the piece, I listened a lot to a live recording I had which I knew was made in the composer's presence. At first, it was useful, mostly to get an idea of the composer's language as far as the score didn't tell me that. But it was also dangerous if I started to rely on it too much. How could I know whether something I heard on the recording was an entirely accurate portrayal of the composer's wishes or an interpretation by the performer within the limits set by the composer? It was much more fruitful that we were able to work with the composer in several rehearsals. This gave us the opportunity to find out to what extent we should take his text literally. A good example is bar 13 in the third movement, where the solo violin is marked *pppdolcissimo*. I figured he would write three p's with a reason, so I played it as soft as I could, trying to hold in my natural desire for more expressivity at this spot. In fact, I noticed it was played very expressively and rather strong on the recording, which I thought was way too loud considering the notated dynamic. Nevertheless, Abrahamsen told me this passage should still be audible as a solo and should not be played as soft as I did at first.

### **3.3 Jeths – Forté (2015)**

The last piece I will discuss in this chapter is *Forté* by Dutch composer Willem Jeths. Jeths composed this piece as the compulsory contemporary work for the Dutch National Violin Competition 2016.

What is interesting about my preparation of this piece is that I was not able to discuss the music with Jeths personally until after my performance of it in the competition. I had also never played any of his music before. That means that the main method of interpretation I could use was textual, aside from a general talk on the piece he gave to all participants in the competition.

*Forté* has two main difficulties. One is rhythmical: the violin and piano play different rhythms (usually 3 against 4 or 2 against 3) and only come together once every few bars or sometimes even after more than 10 bars. My main performance 'tactic' in this regard was to ensure the pianist and I had the same tempo at the start of such sections, so that we would end together as long as we started together. This worked rather well. When playing through, we subconsciously internalized how our notes were related to the other's and could identify certain moments at which we knew we were supposed to be together. My pianist, Tobias Borsboom, likened this to each of us driving our own car on a highway, keeping the same speed and occasionally glancing in our side mirror to check if the other is still there.

The second difficulty of *Forté* is the repeated use of a scratch at the end of long notes. Overcoming this difficulty was purely a matter of violin technique. This was mostly psychological: once I had found the right way of ignoring basic violin technique, I could perfect this ugly sound into something aesthetic, so that the audience would not think it was a mistake or a failing technique.

After overcoming these two difficulties, the hardest part was being convinced of the artistry of this piece. Since I could not discuss it with Jeths himself, I had to find out for myself what the piece was about, so that I could play it on stage as if it were my own story. Together with my violin teacher Vera Beths, I created the interpretation of the piece as "The Escape of the f-sharp". The piece starts with a chord under an f-natural, ending in a scratch; this scratch is repeated at the end of every important long note that follows. Towards the end, these scratches intensify, and the recurring f is raised to an f-sharp. It is not until the very end that a section is finally ended with a long f-sharp without a scratch: the f-sharp has escaped. This is almost like a child's story and I would certainly not tell it to any audience for which I play this music, but it did help me to become convinced of a certain interpretation of the piece, in the way that Reinbert de Leeuw says is necessary to be able to perform it at all. I was very happy when it turned out Willem Jeths loved my performance of his piece, because to me, that meant I had not distorted his wishes as a composer by making his work my own.

## Conclusion

In this paper, I have approached the fundamental question of how to go about performing modern music from different perspectives. Looking at the writings of Stravinsky and Schoenberg teaches us that there are different ideas about the role a performer should have. Stravinsky would ideally have a performer execute music and not 'interpret' it, while Schoenberg expects more expressive input from the performer. However, we have also seen that Stravinsky's allergy against 'interpretation' probably stems from bad experiences with performers interpreting his music the wrong way. Present-day performers agree that his music – or any music, for that matter: the same principles apply to music of all ages – does need to be interpreted by the performer, but in the correct style.

Interpretation of a score is not an exact science. However, that does not mean it cannot go wrong. The prime directive of interpretation is that it should not go against the literal text of the score. Since notation is almost never complete, other methods of interpretation can be used to fill in the gaps. When *textual interpretation* does not provide enough information, the performer can resort to *contextual interpretation*: the context of the piece (e.g. sung text, or a structural analysis) or the context of the composer's work in general, i.e. his style, or *language*. Other methods that can be used in connection with these basic types of interpretation include speaking with the composer or listening to recordings of the composer or with the composer's approval. This last method can be problematic, since more information is always required on the value a particular recording should have: is this exactly what the composer intended or is it just acceptable to the composer within the boundaries they set?

All performers I spoke with agreed that the final step a performer should take is to make the music their own. This may seem in contradiction with the principle that a performer should always aim to reproduce the composer's wishes; a principle that we perhaps inherited from Stravinsky. However, it makes sense when you think about it. When performing a piece, you automatically interpret the score using whatever methods are appropriate when you decide for yourself what the composer must have had in mind when he wrote it down. When you have uncovered this interpretation, and have learned the language of the composer, you must then speak this language to convey the composer's story (as you interpret it) to the audience. That last line of communication is something entirely in the hands of the performer and that automatically "implicates the performer's personality", as Reinbert de Leeuw puts it. This is not problematic or contradictory, as long as the performer, when speaking the language, always remains faithful to the will of the composer.



## Bibliography

Clarke, E., N. Cook, B. Harrison & P. Thomas, 'Interpretation and Performance in Bryn Harrison's *Être-Temps*', *Musicae Scientiae*, vol. 9, no. 1, 2005, pp. 31-74.

Cook, N., 'Stravinsky conducts Stravinsky', in J. Cross (ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, pp. 176-191.

Cook, N., *Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press 2013.

Esler, R.W., *A phenomenological approach to contemporary music performance*, diss. UC San Diego 2007, published via eScholarship.

Neuhaus, H., *Die Kunst des Klavierspiels*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1969.

Schoenberg, A., *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, Leonard Stein (ed.), London: Faber & Faber 1975.

Stravinsky, I., *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1947.

Stravinsky, I., & R. Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, London: Faber and Faber 1959.

Taruskin, R., *Text and Act: Essays on Music and Performance*, New York: Oxford University Press 1995.

## Appendix I: Conversation with Reinbert de Leeuw Amsterdam, 16 februari 2016

### Hoe zie jij de rol van de uitvoerder, op het meest fundamentele niveau?

Wij groeien natuurlijk op als muzikanten, dan speel je Bach, Mozart. Muziek die al heel lang bestaat en daar is dan een hele geschiedenis in de manier van uitvoeren. Daar moet je je toe verhouden als je professionele muzikant wordt. Dan zie je – en dat is heel fascinerend – wat voor een grote veranderingen zijn gekomen. Die traditie wijkt op een gegeven moment zozeer af van het origineel, dat het bijna een karikatuur wordt. Denk aan Stravinsky die zegt over de MatthäusPassion, dat het met veel te veel mensen wordt gespeeld. Dat is een voorbeeld. Toen ik jong was, had je inderdaad 100 man op het podium bij de Matthäus. Als je daar nu zou luisteren, dan kan dat ook echt niet meer. In de geschiedenis van de muziek ontwikkelen zich tradities van spelen en die bewegen zich soms heel ver af van het origineel. Dan is de weg terug: hoe komen we weer dicht bij wat de componist bedacht heeft? Dat is volgens mij de meest legitieme manier van spelen: dat je probeert je voor te stellen wat het is om dat op papier te krijgen. Dan moet je ook in aanmerking nemen: wat had de componist op dat moment in zijn oren? Karajan bijvoorbeeld, had een orkestideaal, glanzend gepoetst tot in de finesses, een orkest dat hoort bij de traditie van Richard Strauss, en ging daarmee dan Beethoven spelen. Alsof Beethoven een voorloper is van Bruckner en Richard Strauss. Dat is natuurlijk niet zo. Hij is geen voorloper. Hij had in zijn oren Haydn en Mozart. Als je dan naar de muziek gaat kijken, dan zie je wat een geweldige dingen hij doet, al in zijn eerste en derde symfonie. De grenzen doorbreekt, enorme ruimte schept, maar wel met dat in zijn oren. En je kan die muziek dus ook echt pas begrijpen als je je probeert te verplaatsen in zijn wereld. Je moet muziek nooit beschouwen als iets wat vooruitloopt op iets anders, maar altijd kijken naar wat zij hoorden. Wat was de muziek om hen heen? Als je zo komt aan het eind van de negentiende eeuw en de componisten gaan steeds meer de grenzen op, dan is de spanning om dat te doen, en ook het avontuur, het angstaanjagende – dat dingen verloren gaan – dat is heel mooi. Vooral bij Schönberg, daar kun je die weg per opusnummer zien.

Als je begint bij opus 1 en 2, prachtige liederen, overtreffen Richard Strauss. Dan kom je bij opus 4, Verklärte Nacht. Dan moet je beseffen dat hij 25 was en leefde in Wenen en de muziek die hij hoorde, dat was Wagner, Bruckner, Brahms. Die taal heeft hij tot in de finesses in zich. Hij kan iets schrijven wat de complexiteit van die taal volledig weergeeft, en schreeft een weergaloos, heel persoonlijk stuk, Verklärte Nacht. Dan denk ik, hoe is het mogelijk dat iemand dat kan. Dan schrijft hij jaren later Gurrelieder, dat kun je al helemaal niet meer begrijpen. En dan zie je dat hij ieder opusnummer een stapje verder gaat en dan bereikt hij de grenzen van die taal. Het eerste strijkkwartet; het wordt heel erg evident in de Kammer-symphonie. Alles tot de uiterste grens, soms erover heen, dat is een heel revolutionair stuk in veel opzichten – 15 solisten in plaats van een groot orkest, alles in één deel – daar bereikt hij dus die grens. Dan opus 10, het tweede strijkkwartet. Begint ontzettend mooi in fis mineur, bijna Brahms-achtig. Dat is nog wel in fis mineur, maar hij beweegt zich wel op de uiterste grenzen. In het tweede deel gaat het al bijna mis, en in het derde deel komt dan uiteindelijk de sopraan erbij in die laatste twee delen en dan op de woorden van de tekst – *ich fühle Luft von anderem Planeten* – op dat moment denk je, wat gebeurt er nu in de muziek? Die muziek heeft geen grond meer, die landt niet. Allemaal figuurtjes die heel geraffineerd in elkaar zitten, maar het is net alsof... Waar staan we? Hij zweeft daar als het ware de grens over. Vervolgens komen dan de eerste niet-tonale stukken. Als je die weg volgt, dan beseft je ook wat Schönberg gedaan heeft. Je kan iemand als Schönberg alleen maar begrijpen als je weet waar hij vandaan komt. Iemand die in 1874 in Wenen is geboren, en de Weense, Midden-Europese cultuur tot in zijn vezels beheerst. Van daaruit kon hij niet meer terug. Iedere keer een stap terug. Dat proces heeft zijn hele muziek gemaakt. Ik noem hem daarom als voorbeeld. Want de eerste stap die je als uitvoerder moet doen, is proberen terug te gaan naar wat een componist in zijn oren had. Wat is zijn muzikale omgeving? Nooit als een voorloper, maar altijd als iemand die uit een traditie voortkomt. Dat is het eerste wat ik zie.

### En dat geldt zowel voor Beethoven als voor Schönberg?

Dat geldt voor iedereen. Ik ben nu heel intensief met de MatthäusPassion bezig. Als je dan ziet op hoe ongelooflijk veel niveau's hij buiten de oevers van de conventies gaat... Je moet dat eerst weten, om te kunnen beseffen wat een geweldige muziek dat is en hoe diep dat gaat. Het voorstellingsvermogen staat eigenlijk voorop. Dat is ook het belangrijke en revolutionaire in de ontwikkeling sinds Harnoncourt en Leonhardt en de generaties daarna. De visie eerst op barokmuziek en later ook op latere muziek. Een heel noodzakelijk ding: dat je eerst teruggaat naar de vraag wat Bach eigenlijk in zijn oren had. We zullen het allemaal niet precies weten, dus het blijft een heleboel speculatie, maar in ieder geval moet je die poging wagen. Dat je in ieder geval niet Bach speelt zoals je Mahler speelt. Dat je de taal leert waarin een componist zich uitdrukt.

Als je het over hedendaagse muziek hebt is het natuurlijk makkelijker dat je veel meer informatie hebt. Als de componist leeft, kun je met hem praten. Maar het probleem dat zich in de ontwikkeling van de muziek sinds het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw heeft voorgedaan, is dat er geen gemeenschappelijke taal meer is. Als componisten, hoe verschillend ze ook zijn, toch dezelfde taal hanteren, dan hebben de conventies in die taal meer algemene geldigheid. Je kunt zeggen, bepaalde dingen doe je zo in klassieke muziek, dingen die iedereen weet omdat die muziek van dezelfde conventies gebruikmaakt. Dan zijn er componisten die dat overschrijden en de grenzen doorbreken, zoals Beethoven en Wagner en Schönberg, dat is allemaal waar, maar het komt voort uit een taal die gedeeld wordt. In de 18<sup>e</sup> eeuw kun je nog zeggen, die taal – Mozart, Haydn, Gluck – dat zat nog behoorlijk dicht bij elkaar. Sinds Beethoven wordt het natuurlijk veel individueler. De persoonlijkheidscultus, de cultus van het genie gaat een grote rol spelen. Dus dan zie je componisten heel bewust een weg bewandelen. Brahms de traditie van Beethoven, Wagner en Liszt de chromatische taal. Dat wordt ook een groot conflict;

Brahms die een brief schrijft dat ze daarmee op moeten houden want dat is levensgevaarlijk. Daar had hij overigens gelijk in, denk ik. Maar wat dit alles bijeenhoudt, is dat de grenzen van die taal gedefinieerd zijn. We weten een heleboel van hoe die taal gesproken moet worden, en dat de stijl waarin Beethoven gespeeld moet worden anders is dan die van Liszt, maar het komt nog altijd voort uit diezelfde gemeenschappelijke taal. Dat gaat natuurlijk veranderen op het moment dat die taal uit elkaar valt en componisten hun eigen taal en de wetten van die taal moeten maken. Dat is denk ik het moeilijke van hedendaagse muziek: dat je een heleboel talen moet spreken. Conventies zijn bij de ene componist soms totaal tegengesteld aan die van een andere componist.

Neem een duidelijk voorbeeld. Om de taal van Stravinsky te spreken, moet je je voorstelling maken van Stravinsky die het liefste aan een upright piano zat te componeren want pas dan kon hij het horen. Het mocht vooral niet teveel klank hebben. Het articuleren – wat met het tempo natuurlijk het allerbelangrijkste is – heeft een grote droogte. Dat moet ongelooflijk precies zijn en zonder fratsen. Je moet je ego als uitvoerder op een behoorlijk laag pitje hebben staan, wil je Stravinsky uitvoeren. Stravinsky daagt je niet uit van, kijk mij eens. Dat is een totaal andere rol dan bijvoorbeeld als je Schönberg uitvoert. Schönberg daagt je altijd uit. Je moet Schönberg totaal niet mathematisch en alleen maar *secco* spelen. De manier waarop je Schönberg benadert is bijna tegengesteld aan hoe je Stravinsky moet spelen. Je moet dus je eigen idee over muziek maken in dienst stellen van een heleboel manieren van muziek maken. Er is niet één heersende manier. En het panorama van nieuwe muziek sinds de tijd van Schönberg en Stravinsky is alleen maar breder geworden. Er zijn natuurlijk extreme voorbeelden.

Waar je ook rekenschap van moet afleggen, is dat er in de 20<sup>e</sup> eeuw een soort wantrouwen is ontstaan tussen componisten en uitvoerders. Componisten vertrouwen de uitvoerders niet. Dat heeft ertoe geleid dat in veel muziek steeds meer genoteerd werd. Bij Bach staat bijna geen tempo, geen dynamische tekens.

#### **Ook omdat iedereen natuurlijk dezelfde taal sprak.**

Precies, je sprak de taal, en je wist hoe je dat moest doen, moest articuleren. In de 20<sup>e</sup>-eeuwse muziek zie je dat proces dat er steeds meer wordt genoteerd. Dat begint al bij Webern en Schönberg, op ieder nootje zetten ze iets. Een zuchtje, een klein dingetje. Al die zwelinkjes. Het staat helemaal vol. Dynamiek: van twee p worden het er vier of vijf. Alles proberen ze helemaal vast te leggen. Dit heeft ook geleid tot de ontwikkeling in de 20<sup>e</sup>-eeuwse muziek dat alles steeds mathematischer werd genoteerd. Je wil alles vastleggen. In het serialisme wil je niet alleen dat alle toonhoogtes precies kloppen, maar ook nog alle toonduren en als het even kan ook nog alle dynamiek. Het moest allemaal serieel worden. Dan krijg je een soort wetenschappelijke kant, zoals een structuur van Boulez, waar je 12 dynamische tekens hebt. Ga jij maar eens precies de ene noot mp, de andere f doen. Dat gaat helemaal niet, het kan ook helemaal niet.

#### **Hoe ga je daar dan mee om als uitvoerder?**

Ja, hoe moet je daar mee omgaan. Dat weet ik ook niet. Ik kan er niet zo mee omgaan. Als je alle parameters zo wilt controleren, dan is uiteindelijk natuurlijk de consequentie dat je het langs elektronische weg moet doen. Dan kun je alles manipuleren. Het is een doodlopend pad. De structuur van Boulez is een eindpunt, daar kun je niet verder mee gaan.

#### **Dan zou je dus zeggen dat componisten in mindere mate alles moeten noteren en een bepaalde vrijheid moeten laten aan de uitvoerder?**

Nou, dat is een dilemma. Dat hangt ook van de componist af. Er zijn componisten die alles proberen te vangen in notatie. Ligeti had dat ook in hoge mate. Ligeti had natuurlijk een enorm wantrouwen jegens de uitvoerders; zijn clashes zijn berucht. Hij kon genadeloos zijn. Zijn muziek was ontzettend complex en moet waanzinnig goed gedaan worden, wil je het überhaupt begrijpen. Je moet jezelf echt in dienst ervan stellen, ook van de virtuositeit ervan. Maar hij is ook in zijn notatie ontzettend precies. Een metronoomcijfer is echt wel maatgevend. Schönberg zou altijd zeggen: circa. Er zit bij hem een grote marge in het tempo. Niet bij Stravinsky, niet bij Ligeti. Alles wordt gedifferentieerder; Ligeti heeft soms wel 8 fortes en 8 piano's. De extremen van de muziek drukt hij in de notatie uit. Ik heb heel veel met Ligeti samengewerkt. Hij heeft een ontzettend groot en radicaal temperament en daar komt dit uit voort.

Een ander voorbeeld, nog veel complexer, is Kurtág. Kurtág heeft iets in zijn hoofd en het is heel erg moeilijk dat in notatie te vangen. Het is zo vaak een adem, net niet, even dit... Je moet ontzettend veel interpreteren bij Kurtág, maar – en hij kan daarin nog lastiger zijn dan Ligeti – als je niet heel dichtbij komt bij wat hij in zijn hoofd heeft, dan explodeert hij ongeveer. "Nein!"

#### **Maar dan is het niet zozeer interpreteren als in zelf er iets van maken, maar je moet ontdekken wat hij eigenlijk heeft bedoeld.**

Precies. En hij kan het niet echt helemaal goed noteren. Enerzijds omdat er ook geen notatie voor bestaat. Anderzijds zegt hij zelf ook wel dat hij een amateur in het noteren is. Daar is iets van waar; hij kan het soms ook wel heel ongelukkig noteren.

Ik heb ook met hem veel gewerkt en dan merk je bij hem dat het ook afhangt van het moment. Ik heb met hem zijn stuk "What is the word" gedaan en daar staan geen normale maten in, dat is één en al gestamel. Het is geschreven voor een zangeres die afasie had en alleen nog maar geluiden kon maken. Samuel Beckett heeft ooit een stuk geschreven, "What is the word", voor een acteur die datzelfde had. In Kurtágs stuk stamelt de zangeres alleen maar in het Hongaars. Het publiek wordt omsingeld door zangers, die je "What is the word" hoort fluisteren. Het is een groot ensemble. Iedereen stamelt mee. Eigenlijk staan er alleen maar boogjes in de partituur; de spanning daartussen. Er staan geen maten, maar alleen maar hoe dat stamelen moet. Het klinkt uitermate fascinerend, waanzinnig mooi. Dit was het eerste wat ik deed waar hij aanwezig was en dat waren enorme intensieve sessies. Dat je na drie uur naast hem werken echt gebroken was. Soms was ik nog in de opmaat en hij ging al "Nein!". Ik had alles wat hij had gezegd ook genoteerd. Toen deden we het een aantal jaren later weer en hij was het er weer niet mee eens. Toen zei ik: ik ben bereid alles te doen, maar dit is wat ik heb

opgeschreven, wat je de vorige keer wilde. En hij zei: ik weet het ook wel... Ik zit eigenlijk altijd weer te componeren, als ik erbij ben. Hij wil iets horen wat niet helemaal te noteren valt, maar het toch heel erg dichtbij komen. Dat is natuurlijk het allermoeilijkste. Ik heb nu ongeveer alles van Kurtág met hem samen gedaan, en je kunt eigenlijk zijn muziek niet uitvoeren zonder hem. Dat is ook een probleem, want hoe moet het met die muziek als hij er niet meer is? Die muziek moet toch blijven voortbestaan.

**Want jij zou wel aan anderen kunnen doorgeven wat je met hem hebt gedaan, maar hij wil toch steeds wanneer hij het doet iets anders.**

Ja, dat komt er nog eens bij. We hebben in de afgelopen jaren al zijn ensemblemuziek opgenomen. Hij wordt nu 90, dan komt dat uit. Dan ligt er in ieder geval een document waar hij heel erg bij betrokken is. Daar was hij totaal gelukkig mee. Dat hebben we met Ligeti ook gedaan. Dit is wel een soort document dat de vrucht is van jaren en jaren samenwerking. Met Ligeti hebben we ook minstens 20 jaar samengewerkt. Al die stukken die we hebben opgenomen, hebben we meerdere malen intensief in zijn aanwezigheid en met zijn aandeel erin gedaan. Het is belangrijk dat dat gebeurd is, dat je zo met die muziek bezighoudt dat je die taal leert spreken. Ook voor alle musici. Ligeti was natuurlijk berucht, maar alle musici vonden het altijd geweldig als hij kwam. Uiteindelijk was hij zelf ook stralend om het resultaat.

**Alle musici in het ensemble zijn dan dus bezig zich die taal eigen te maken, zodat ze het op een gegeven moment zelf kunnen, zonder Ligeti.**

Ja. En dat hebben we ook met een heleboel componisten gehad. Dat vind ik ook zo belangrijk aan ons ensemble, dat het geen incidenten zijn: nu doen we eens een stuk van die, volgende keer weer een stuk van die. Dat je je committeert om jaren en jaren met een componist samen te werken, zoals met Louis Andriessen en met Ligeti. Dat musici die nu de nieuwe opera van Louis van Andriessen gaan spelen, al zijn andere muziek ook al hebben gespeeld en dus Louis kennen, weten wat zijn obsessies zijn. Dat levert een heleboel op.

**Betekent dat dat een jonger persoon die begint in die uitvoeringspraktijk, eigenlijk eerst jarenlang dat ook moet doen voordat je je eraan kunt meten?**

Het is in ieder geval iets dat je moet proberen. Het kan natuurlijk niet altijd zo makkelijk, maar als je de kans krijgt die weg te volgen, dan moet je doen. Uiteindelijk is het altijd goed naast een componist zitten en je af te vragen: hoe is dat nou ooit vanuit dat hoofd op dat papier terechtgekomen? Wat is die weg? Hoe werkt dat? Daaruit probeer je te begrijpen waarom het er zo staat. Daar ben je altijd naar op zoek: waarom staat het er? Wat is de weg van die gedachte? Ik ben zelf nog net genoeg componist om dat ook uit eigen ervaring te weten. Wat is dat proces? Hoe moeilijk is dat? Musici nemen het vaak als vanzelfsprekend aan dat iets er zo staat, zonder zich af te vragen wat het eigenlijk betekent om het op te schrijven. De weg van een gedachte aan muziek die tot een partituur leidt, daar moet je altijd zo dicht mogelijk bij komen. Dat is wat ik altijd gedaan heb. Toen ik tien was schreef ik al stukjes op, dat sloeg natuurlijk nergens op, maar ik deed het wel. Dat je bezig bent met het wonder dat je iets opschrijft. De nieuwsgierigheid en de fascinatie die dat oproept... Soms denk ik wel eens, hoe is het mogelijk dat iemand dat bedacht heeft? Uiteindelijk is het het beste om gedreven te worden door de drang om te begrijpen wat er staat, te proberen dat proces te reconstrueren, of althans daar zo dicht mogelijk bij te komen. Dan geldt het net zo goed voor Bach als voor Michel van der Aa.

**In die zin is het verschil tussen hedendaagse en oudere muziek dus alleen een praktisch verschil, bijvoorbeeld het feit dat een componist nog leeft.**

Ja, als een componist nog leeft, dat is natuurlijk altijd het allerbeste.

**En een opname van de componist zelf, bijvoorbeeld?**

Ja, dat kan natuurlijk ook verwarrend zijn. Stravinsky, dat is toch behoorlijk krakkemikkig vaak. Je leert er wel veel van. Altijd als ik een stuk van Stravinsky doe, luister ik toch altijd naar zijn opname. Maar het is wel beperkt. Je moet dat ook niet gaan imiteren. Het orkestspel is ook vaak niet goed. Dat zijn van die kaartenbakorkesten die totaal geen cohesie hebben.

**In het hypothetische geval – misschien met jullie met Ligeti en Kurtág niet eens zo hypothetisch – dat je een opname zou hebben waar de componist zijn handtekening onder heeft gezet dat dit helemaal is zoals hij het wil, moet dan het doel van de uitvoerder zijn exact hetzelfde te doen?**

Bij muziek is het natuurlijk zo dat er geen finale oplossing is. Misschien wel voor seriële muziek, dat moet je eigenlijk gewoon als een robot spelen. Er zijn van die musici die dat soort kwaliteiten hebben – hoe is het mogelijk dat ze het kunnen. Dan kun je zeggen: de echte structuur van Boulez, daar is een perfecte uitvoering van mogelijk die ook voor de eeuwigheid vast te leggen is. Gelukkig is dat met de meeste muziek niet zo, omdat de muziek ook een kant heeft, waarin je... Je moet je ook meten als uitvoerder met het temperament van de componist. Je kunt niet Liszt gaan spelen als een kruidenier. Misschien kun je wel als een kruidenier Boulez gaan spelen als je alles perfect doet. Maar in een heleboel oudere muziek wordt je uitgedaagd. Er zijn een hoop componisten die als het ware naar je roepen: doe iets! De notatie is natuurlijk lang niet altijd volledig. Dat kan ook niet volledig zijn, dat is alleen maar in seriële muziek. Je moet de betekenis ervan vinden en die haal je natuurlijk niet uitsluitend uit de noot die er staat en wat er bijgeschreven staat. Je moet proberen die taal ook echt te kunnen spreken, want de uitvoerder moet wel communiceren met het publiek. Als je het op het podium staat, moet je een volle overtuiging hebben dat het zo moet. Als je muziek hebt met een enorme emotionele kracht, dan moet je je daarmee meten. Dan kun je niet zuinig zijn. Dan moet je echt alles wat er in je zit opretten om dat ook echt te kunnen doen. Voor een muzikant is dat natuurlijk aantrekkelijker dan alleen maar mechanisch weergeven wat het notenbeeld is.

Dit hangt natuurlijk ook weer af van de componist. Je hebt heel veel muziek waar je ontzettend dienstbaar moet zijn. Stravinsky vind ik daar een voorbeeld van. Je moet Stravinsky niet besmeuren met vette vingers in de partituur die daar niet thuishoren. Ik had het zelf heel erg met de late muziek van Stravinsky, vanaf zijn seriëlere tijd. Daar was ik eigenlijk altijd bang voor, geïntimideerd, omdat het zo ontzettend weinig allemaal is. Zo kaal en uitgebeend. Peter Sellars, de regisseur,

wilde een voorstelling maken van alle religieuze late stukken van Stravinsky, Threni en Abraham en Isaac. Heel veel van zijn muziek van de laatste jaren was zeer religieus. Hij wilde dat ik dat zou dirigeren. Ik durfde niet. Het is zo onbarmhartig in zekere zin tegenover de muzikant: zo weinig, dan één noot, maar die moet wel precies goed zijn. Je moet zo afzien ervoor. Hij heeft me er uiteindelijk van overtuigd het te doen. Toen heb ik er van geleerd dat je ongelooflijk dienstbaar moet zijn. Je moet niet dingen doen die niet opgeschreven staan. Het is uitgekleet. Het zijn botten, er zit geen vlees meer aan. Het vraagt ook wat van de muzikant. Het strijkorkest in Threni moet op een gegeven moment 20 minuten wachten, en moet dan één noot precies goed doen. Je mag bijna niks als uitvoerder, je wordt ontzettend klein gehouden. En toch, als je dat doet, ik vond het een geweldige ervaring omdat je die wereld leert kennen. Dan begrijp je dat die wereld zo in elkaar zit, dat je het ook niet moet willen oppoetsen. Niet mooier of sexyer maken, maar je echt in dienst stellen van de gedachten van Stravinsky. Dat kan ontzettend bevredigend en mooi zijn.

Daar staat natuurlijk ook wel muziek tegenover waarbij je dingen moet doen. "Doe iets". Dan ben je er niet met de notatie. In de tweede helft van de negentiende eeuw bijvoorbeeld. Mahler, daar moet je zo ontzettend veel doen – de timing, hoe je het speelt – je wordt voortdurend uitgedaagd om dat vorm te geven.

#### **En er is ook nog veel muziek in de 20<sup>e</sup> eeuw geschreven die zo moet worden benaderd?**

Ja, absoluut. Je hebt die tegenpolen, ook nu. Als je Steve Reich uitvoert: het moet gewoon perfect in tempo, het moet swingen, het moet ongelooflijk strak. Punt uit. Geen fratsen, gewoon iedereen in de groove. Dat is het, je moet ook niet meer willen. Je ego als uitvoerder is daar behoorlijk ondergeschikt aan wat je doet. Maar Kurtag bijvoorbeeld, dan moet je alles in jezelf zoeken om dicht bij de muziek te komen. Die heeft een soort rijkdom aan uitdrukking, die is grenzeloos. Dat staat er niet allemaal, je moet ernaar op zoek gaan.

#### **Terwijl dat niet iets is wat je zelf mag invullen.**

Nou ja, uiteindelijk kun je niet anders. Je moet tot het punt komen dat je als je het podium staat, zelf dat verhaal kunt vertellen. Daarom kun je er ook niet staan van, nou ja, het zou zo kunnen, maar je kunt het ook anders doen. Tenminste, ik kan dat niet. Ik kan alleen maar op het podium staan als ik er 100% van overtuigd ben dat het zo moet. Ik heb dat heel sterk nu met de Matthäus. Ik kan ook niet meer naar andere uitvoeringen luisteren. Heel arrogant natuurlijk, maar ik weet zeker dat het zo moet. Ik kan het niet anders. Voor mij is dat de enige manier van uitvoeren.

#### **Pas als je je hebt ontdekt wat de componist heeft bedoeld, en jij je dat eigen hebt gemaakt zodat je dat zelf ook bedoelt, dan kun je...**

Nou ja, ik heb met zoveel componisten gewerkt, dat ik veel ervaring heb in het daar zo dicht mogelijk bij komen. Maar uiteindelijk, als ik op het podium sta, dan moet ik ook een stempel kunnen zetten. Je kunt niet iets uitvoeren met de gedachte 'zou de componist het wel helemaal goed vinden'. Je moet het zelf doen. Die stap moet je maken, want anders werkt het niet. Je moet zelf zeggen: zo is het.

#### **Je noemt net die tegenpolen, met Reich en Kurtag als voorbeeld. Als je kijkt naar het verloop van de 20<sup>e</sup> eeuw; dat begint natuurlijk met die enorme tegenstelling tussen Schönberg en Stravinsky. Kun je zeggen dat die twee kampen eigenlijk altijd zijn blijven bestaan en dat latere componisten in één van de twee kampen zijn in te delen?**

Nou ja, je hebt natuurlijk de meer classicistische kant, daar hoort Louis [Andriessen] bijvoorbeeld nog bij. Dus ook bij Louis moet je niet zitten morrelen, toegevoegde rallentando's, wachten voor de eerste tel. Het moet strak zijn. Een zekere koelheid. En dan heb je natuurlijk de componisten die zelf een enorm temperament hebben, die je uitdagen. Dat zijn wel twee polen die je allebei moet kunnen. Je ervaringen met Steve Reich heb je niks aan als je Kurtag doet.

Je hebt wel eens van die uitspraken van musici, zeker onder violisten en dirigenten, die alleen maar bezig zijn met het oppoetsen van hoe een viool klinkt of hoe een orkest zou moeten klinken. Hoe een viool klinkt, dat hangt totaal af van de muziek. Dus als je daar één soort klank voor hebt, 'zo moet het', de ouderwetse vioolschool, dat slaat helemaal nergens op. Ik vind dat je dan iets elementairs mist. Dan maak je muziek ondergeschikt aan je eigen instrument en temperament, terwijl dat de verkeerde volgorde is. Musici die dat sterk hebben, dat zijn er nu wel veel minder dan vroeger, daar heb ik totaal geen affiniteit mee. Dan kunnen ze nog zo goed spelen, ik luister er niet naar.

#### **Een Karajan bijvoorbeeld.**

Nou ja, in bepaald repertoire is het onnavolgbaar goed, natuurlijk. Maar ik hoef Karajan Mozart niet te horen dirigeren.

#### **Als hun klankideaal toevallig hetzelfde is als het klankideaal van een bepaalde componist, dan klopt het precies, maar bij een ander niet.**

Ja. Dus het ondergeschikt maken van muziek aan je eigen temperament is fout. Ik vind dat je als uitvoerder moet proberen het hele scala te beheersen. Als je heel lelijk en dwars moet spelen omdat de componist dat vraagt, dan moet je dat ook doen. De wetten van 'zo hoort iets te klinken, anders klinkt de viool niet', allemaal onzin. Dan heb je aan Vera natuurlijk een goede, die is daar altijd naar op zoek. Daarom speel ik ook al meer dan 40 jaar met haar, omdat dat nooit een vraag is. Alleen maar een vraag: wat wil de muziek.

#### **Maar de componist wil uiteindelijk wel een vioolklank. Je bent wel bezig een vioolklank te maken. Soms zoeken componisten echt extremen op. Ik heb ook wel gehad dat een beginnende componist wilde dat ik op de rand van mijn klankkast strijk. Sommige dingen wil ik wel doen, maar van andere dingen ben ik bang dat mijn viool stuk gaat, dus dat ga ik niet doen ook.**

Ja, maar dat valt natuurlijk eigenlijk altijd reuze mee. Toen Vera voor het eerst die waanzinnig wilde Antheil-sonate speelde, had ze daar een aparte viool voor: dat ging ze niet doen met die Stradivarius. Toen is ze dat op een gegeven moment toch gaan doen, en zei ze: die Stradivarius wordt er beter van. Het was zo'n goede oplossing. Ik denk dat die grenzen nog wel een zekere flexibiliteit hebben.

#### **Maar ergens is er wel een grens.**

Ergens is er een grens ja. Maar ik houd erg van componisten die radicale ideeën hebben. Dus je moet altijd zoeken naar een manier om het toch te doen. Ustvolkskaya bijvoorbeeld, dat is echt extreme muziek. Ik moet eerlijk zeggen dat ik de eerste keer dat ik van haar een stuk deed, dat ik overal blauwe plekken had. Het deed echt pijn. In die pianosonate moet je met je vuist op de toetsen slaan, 160 keer, en molto crescendo. Dat is echt dat je denkt: ik kan niet meer.

**Maar toch ben je dan eigenlijk altijd bereid alles te doen wat een componist van je vraagt?**

Nou ja, in ieder geval zo ver mogelijk. Ik heb er wel eens mee gesmokkeld, maar je moet het wel proberen. Niet zeggen dat het niet kan. Altijd blijkt er veel meer te kunnen dan je denkt. Je leert van muziek dat je je eigen grenzen moet verleggen. Niet dat je het allemaal netjes aanharkt als een keurig plantsoentje dat perfect bij je past. Als je niet de bereidheid hebt over de grenzen heen te gaan, blijft het allemaal aardig, maar niet echt.

**Heinrich Neuhaus onderscheidt in zijn boek *The Art of Piano playing* vier manieren waarop je muziek kunt uitvoeren.**

**Twee vindt hij sowieso fout: geheel zonder gevoel voor stijl en het "lijkenhuis"; jezelf ontzettend strenge regels opleggen hoe je een bepaalde componist moet doen, waarmee je de componist wurgt. Als volgende twee onderscheidt hij de "museale" uitvoering, wat volgens mij onze authentieke uitvoeringspraktijk is (hoe zou het in die tijd zijn gegaan) en de "natuurlijke" uitvoering waarbij je veel meer uitgaat van je eigen intuïtie. Hij geeft de voorkeur aan die laatste. Hoe zie jij dat?**

Het is een dilemma. Ik loop nu zelf tegen dat dilemma aan omdat ik met Bach bezig ben. Ik ben met pianospelen natuurlijk opgegroeid met Bach: op het conservatorium in mijn tijd begon je iedere tijd met het Wohltemperierte Klavier. Ik heb dus eigenlijk van mijn 8<sup>e</sup> tot ongeveer mijn 25<sup>e</sup> elke dag Bach gespeeld. Maar ik ben terecht gekomen in de wereld van de nieuwe muziek. Toen kreeg je ook nog dat Bach op de piano eigenlijk niet meer kon. Dus ik heb dat 50 jaar niet echt in handen gehad. Toen ik voor de Matthäus gevraagd werd, dacht ik: dat moet ik toch niet doen? Je hebt mensen die hun hele leven in dienst van Bach stellen, en dan zou ik nu eens even aankomen... Dat is toch pretentius? Maar ik kon ook niet nee zeggen. Ik dacht aan het stuk, de opening, de eerste aria... Eigenlijk ken ik het hele stuk, is het opgeslagen. Toen ben ik er dus aan begonnen. Die partituur zag er eerst ook nog heel intimiderend uit. Ik ben eigenlijk alleen maar begonnen met spelen. Dan merk ik bij mezelf dat er iets is dat zich van mij meester maakt. Dat kan ik zelf ook niet helemaal definiëren. Op een gegeven moment weet ik, het moet zo. Met alle respect – want ik heb een diep respect voor al die mensen die zich daar zo ongelooflijk intensief mee bezig houden en daar honderd maal meer van weten dan ik – toch kan ik niet anders zeggen dan dat ik zeker weet dat sommige dingen niet zo moeten.

**Kun je dan ook rationeel beargumenteren waarom het zo moet, aan de hand van wat hij heeft opgeschreven?**

Bij Bach komt er nog bij dat de notatie in zekere zin niet volledig is. In de hele Matthäus staat misschien drie keer een tempo, dynamiek staat in bijna het hele stuk niet. Dan hebben we natuurlijk een hoop geleerd van mensen die zich daarmee bezig houden, over articuleren, over hoe je instrument klinkt, vibrato, al dat soort dingen. En dat zit in de genen van musici: je speelt niet meer Bach zoals vijftig jaar geleden, dat komt niet meer voor. Maar uiteindelijk... Voor mij was dat in de MatthäusPassion in die zin ook weer anders omdat er in dat hele stuk van drie uur geen een maat staat die niet met de tekst te maken heeft. Dan benader je het vanuit de tekst, vanuit het drama en vanuit de theatrale kant, wat voor mij ontzettend belangrijk is. Het kan best zijn dat in de tijd van Bach bepaalde vormen zo gearticuleerd werden of dit soort tempo hadden, maar er verandert wel iets totaal als het verbonden wordt met de tekst. Dus als je een tekst hebt, moet je de relatie vinden tussen de noten die gespeeld worden en de tekst die gezongen wordt. Dat is voor mij de essentie. Hoe kom je zo dicht mogelijk bij die tekst? Ook in je spelen. Ik kan me niet voorstellen dat "Oh Mensch, bewein dein Sündengroß" een soort gehuppel wordt. Dat is voor mij uitgesloten. Dat kan best zijn als je het stuk als een koraalfantasie ziet. Maar niet als daar die tekst bij staat. Dat is voor mij uitgesloten; daar kom ik niet van af. Matthäus is een groot verhaal, dat moet je ook met een onwaarschijnlijk theaterinstinct spelen. Dat verhaal moet je kunnen vertellen, en dat verhaal is nou eenmaal wat het is. Niemand kan mij er dan ook van overtuigen dat het anders is. Anders kan ik dat verhaal niet vertellen. De rol van de dirigent in zo'n stuk is toch de cohesie en de spanningsboog vasthouden en daar horen al dit soort dingen bij. Je hebt het natuurlijk heel erg met tempi: in hoeveel verschillende tempi wordt het wel niet gespeeld? Dan zijn er heel veel dingen waarvan ik denk dat het ten enenmale onmogelijk is het zo te doen. Het spreekt dus iets in je aan – het is onvermijdelijk. Het wordt ook steeds sterker, hoe meer ik me ermee bezig houdt.

Dat is wel een kant van het uitvoeren waarvan ik zelf beseft dat het een zekere mate van arrogantie in zich heeft. Het is ook wel in tegenspraak is met wat ik zelf zeg, dat je je dienstbaar moet opstellen, er alles van af moet weten en je in de huid van de componist moet proberen te kruipen. Dat is waar, maar uiteindelijk moet je het wel op het podium kunnen doen. In het geval van de Matthäus is het zo'n persoonlijk verhaal met zo'n enorme diepgang en rijkdom, daar kun je niet omheen met alleen maar adequate kennis. Daar moet iets anders bijkomen, dat kan niet anders. Dat hoort ook bij het uitvoeren: het tot iets bijzonders maken.

**Als je teruggaat naar die hele late Stravinsky; daarvan zei je ook dat het zo intimiderend was. Is dat hetzelfde verhaal?**

Ja, dat was heel intimiderend. Maar ik vind zo'n stuk doen ook wel weer een les in bescheidenheid. Dat je je bewust bent dat de kracht van die muziek is dat het niet gevoelig is, maar juist echt probeert door te dringen in de abstractie van die muziek. Er is natuurlijk een heleboel muziek, zoals Webern of Kurtág, daarin is alles timing. Een zuchtje hier. De dynamiek, de finesse. Dan ben je voortdurend bezig met ademen. Alles is rubato, er ligt nooit iets helemaal vast. Maar dat moet je niet doen bij Stravinsky.

**Die muziek van Stravinsky is natuurlijk ook heel religieus, ook een verhaal dat er al is, net als de Matthäus. Als je op een podium staat en dat neerzet, dan moet je dat toch ook kunnen vertellen?**

Daar zit ook tegenspraak in. Het oerbegin is proberen het proces van denken en de muziek ontstaat te begrijpen. Maar uiteindelijk moet je ook de grens hebben dat je het zelf kunt uitvoeren. Dan moet je het je eigen maken op een manier waarbij natuurlijk ook je eigen persoonlijkheid in het geding komt. Dat kan niet anders. Dat kun je niet vermijden. Zeker bij de MatthäusPassion omdat er natuurlijk zoveel openligt. Er is ook niet veel over bekend. Er staat niet eens één zin in een krant die vermeldt dat de Matthäus ergens is uitgevoerd. Dus we weten het ook niet. Dus ga er maar aan staan: wat is het tempo van het openingskoor? Ja, ik weet het zeker, haha.

**Dat is natuurlijk het praktische verschil tussen hedendaagse en oudere muziek waar we het eerder over hadden, dat je van oudere muziek minder kennis hebt. Maar stel nu, puur hypothetisch, dat er ineens een opname bestaat van Bach die de Matthäus zelf uitvoert en dan blijkt ineens dat het andere tempi zijn. Ben je dan nog steeds overtuigd van jouw manier?**

Dat is een hele goede vraag. Dit bestaat natuurlijk bij Stravinsky. Maar daar kunnen we bij vaststellen dat er gewoon veel aan ontbreekt. Aan het spelen en aan het dirigeren. Stravinsky is op zich wel een goed voorbeeld, want ik vind over het algemeen de metronoomcijfers van Stravinsky meesterlijk. Dat ik denk: dat is precies het goede tempo. Ik ken niet zo gauw een uitzondering daarop. Maar soms wijkt hij zelf in zijn uitvoeringen daar behoorlijk van af. Dan denk ik: ik vind wat hij geschreven heeft gewoon beter dan hoe hij het uitvoert.

**Dat is ook best mogelijk, dat het een betere componist was dan uitvoerder.**

Ja, dat kan natuurlijk. De waarde die ik aan zijn metronoomcijfers hecht – en dat heb ik niet bij alle componisten – is blijkbaar groter dan de waarde die hij er zelf aan hecht. Of dat hij dat gedurende zijn leven veranderde. Ik heb bij Stravinsky toch wel heel erg de neiging om het tempo precies goed te doen. Dat luistert heel erg nauw, daar zit heel weinig marge in. Voor mij.

Maar wat nu met de muziek waarvan nog geen opnames bestonden, eigenlijk van de hele geschiedenis tot aan de twintigste eeuw... Kijk, in de jaren '60 en '70 gebeurde natuurlijk heel erg veel in nieuwe visies, ook op de klassieke muziek. Die slepende tempi die toen echt niet meer konden. Ik heb jaren geleden voor het eerst de Unvollendete van Schubert gedaan. Dat is zo'n stuk, dat hoor je als jongetje en dat komt er ook nooit meer uit. Dus ik dacht, die noten ken ik, dat doe ik. Maar ik had er een probleem mee. Dat tweede deel is een *walkingbass*, dat kan maar in één tempo. En wat ik dan vaak hoorde, zelfs bij Frans Brüggen, zelfs bij Philippe Herreweghe, dat ze het eerste deel in datzelfde tempo beginnen, in drieën. Dat kan niet. Het kan niet zo zijn, dat Schubert twee keer ongeveer hetzelfde tempo in gedachten had. Toen dacht ik: dat eerste deel is natuurlijk eigenlijk in enen. En opeens gaat het leven! Het slaat natuurlijk in zekere zin nergens op, maar dan kom ik Frans Brüggen tegen, want die ken ik heel goed, en dan zeg ik: Frans, het eerste deel van Schubert is echt te langzaam bij jou. Hij houdt zich er al veertig jaar mee bezig en ik kom net even kijken. Maar toch kan ik er niks aan doen, ik weet het zeker. Ik ben er absoluut van overtuigd. Als je eenmaal op het podium staat, moet je daar ook met overtuiging staan. Het moet iets van jou worden. Die fase met alles wat je bedacht en geleerd hebt, en waarin je misschien wel met de componist gesproken hebt, die is dan over; op een gegeven moment moet het wel dat ding worden.

**Zo ontstaan er dus ook verschillende interpretaties van hetzelfde werk, waardoor de pretentieuze concertganger het kan gaan hebben over de interpretatie van die en die van die symfonie, in plaats van over die symfonie.**

Ja precies, dat heb je dan natuurlijk ook. Ik heb het daar moeilijk mee, hoor. In mijn hoofd ontstaat het ook wel zo: dit is de enige manier waarop het kan. Dat kan natuurlijk niet zo. Er is geen definitieve versie van een stuk. Muziek verandert natuurlijk ook, dat kan ook niet anders. Er zal over vijftig jaar wel weer anders gedacht worden. Alleen voor het moment dat je het doet, moet het de enige manier zijn. Dat is pretentius, dat zie ik ook wel in, maar ik kan het niet echt anders zien. Ik kan dus ook heel slecht naar andere uitvoeringen luisteren. Dat doe ik ook eigenlijk nooit.

**Is dat misschien een gemis of is dat juist wel goed voor het vormen van je eigen idee over muziek?**

Dat kan ik zelf moeilijk beoordelen. Ik zie in dat er een vreemd soort tegenspraak zit in wat ik zeg. Je moet je helemaal verdiepen in de oerbewegingen van een componist, en daarmee denken. En uiteindelijk denk ik dan toch: het kan allemaal wel waar wezen, maar het moet wel zo. En dat mag niet in tegenspraak met de componist zijn, natuurlijk.

**Het zal ook niet gebeuren dat je tegen een componist zegt: je zegt nu dit, maar dat is wat er staat, dat is wat je eigenlijk bedoelt?**

Nee, tenzij het om hele precieze dingen gaat. Als de componist een metronoomcijfer schrijft en hij komt er bij en hij wil het twee keer zo langzaam, dan zeg ik: ik vind alles best, maar je metronoomcijfer is dit.

**Maar is het wel eens zo dat je uit de context van een stuk iets haalt waarvan je denkt dat het erbij móet, dat het stuk er beter van wordt, terwijl de componist eigenlijk iets anders had bedoeld?**

Nee, dat geloof ik niet. Enige mate van bescheidenheid tegenover de componist is sowieso goed. Het beter weten dan de componist is niet goed. Ik vind ook altijd dat het oordeel later komt als je een nieuw stuk speelt. Eerst leer je het te spelen, later beoordeel je het. Ik ben er ontzettend tegen om de kwaliteit van een stuk op repetities helemaal te gaan bespreken. Soms zijn er dan wel eens componisten die dingen opschrijven die niet klinken. Ja, dan weet je dat je het stuk waarschijnlijk niet nog een keer gaat doen. Maar je doet wel je uiterste best ervoor. Dat is de eerste houding die we moeten hebben tegenover de componist. Die arrogantie die je in die documentaire zag bij het Concertgebouworkest over het stuk van Louis Andriessen... De houding van het orkest, ik vond het echt verschrikkelijk. Een beetje lacherig, in plaats van dat ze zeggen: we mogen blij zijn dat Louis een stuk voor ons schrijft. Maar dat wordt wel steeds minder hoor. In mijn jonge jaren was dat heel erg bij orkesten. Het komt bijna niet meer voor dat een orkest zo onwillig is. Met een andere generatie muzikanten is dat zo veranderd.

**Het laatste wat ik zou willen bespreken is de relatie tussen de uitvoerder en het publiek. Zie je als uitvoerder een taak om het stuk van een componist te verkopen aan het publiek?**

Dat is ook een echt dilemma waar we inzitten. Alles staat ook nog eens zo onder druk, dat heel veel niet mogelijk is. Enerzijds moet je alles doen om een concert tot iets heel bijzonders te maken. In je programmering probeer je te zorgen voor een communicatieve kant, dat je kunt communiceren met het publiek. Aan de andere kant: een componist zou toch ook het recht moeten hebben dat hij tenminste een keer een behoorlijke uitvoering van zijn stuk kan horen? Kijk, er is geen vraag naar nieuwe muziek. Dat kan ook niet: hoe kun je nou vraag hebben naar iets wat nog niet bestaat? Er is alleen vraag naar wat er al is. Dus voor alles wat er nog niet is, moet je vraag scheppen. Je moet met hart en ziel proberen te verdedigen dat dat ook een plek krijgt. Dat is vaak heel erg moeilijk. Maak maar eens een goed programma, dat stukken elkaar niet in de weg zitten. Soms zit je in een spagaat, dat je denkt: dat stuk moet toch tenminste een keer goed uitgevoerd worden? Het is heel moeilijk om daar een balans in te vinden, al helemaal sinds alles zo onder druk staat. Ook voor de muziek van Messiaen was geen vraag, maar die is er nu wel. Omdat het uitgevoerd werd, en mensen dachten: God, wat is dat een geweldige muziek. Het wordt heel moeilijk. Alles waar we nu aan moeten voldoen, en je moet cultureel ondernemer zijn... Maar er is ook de vraag hoe je iets voor een componist kunt betekenen. Als we alleen maar op safe spelen en aan vraag voldoen, dan gaat er iets definitief kapot. Er moet altijd ook ruimte zijn voor iets anders. Dat vind ik een moeilijke opgave, en zeker de laatste vijftig jaar is dat nog eens moeilijker geworden.

**Je zit zelf natuurlijk in de voorhoede van het promoten van hedendaagse muziek, ook van muziek waar misschien in eerste instantie helemaal geen vraag naar is. Ben je er zelf ook bewust mee bezig, van: misschien komt er niemand naar dit concert, maar het moet gespeeld worden?**

Jawel. Dat is proberen een balans te vinden. Dat je probeert programma's te maken die ook nog een zekere publieksaantrekkelijkheid hebben. Maar op een gegeven moment moet je ook zeggen: het moet gewoon gebeuren. We doen dat nu met Jan van de Putte, die hebben we jarenlang gevolgd. Heel fascinerende componist. Hij heeft een enorm stuk gemaakt, één cyclus op gedichten van Pessoa. We hebben in de loop der jaren de delen daarvan in première gebracht en nu doen we het geheel. Dat is dan wel twee uur en twintig minuten muziek. Dan denk ik, potverdorie, in de Grote Zaal... Maar ik vind wel dat het absoluut moet gebeuren. Ik zie er ook heel erg tegen op. Maar die man, dat is zo'n Einzelgänger, die heeft iets in zijn kop, dan moet je er alles aan doen dat dat ook gebeurt.

**Dat zie je toch als taak van de uitvoerder.**

Nou ja, taak. Toch mee proberen te helpen dat die muziek een plek vindt. Een enkele keer lukt dat ook wel, dat je dingen als herhaling doet. Ustvolkskayabijvoorbeeld, daar was echt helemaal geen publiek voor, en nu komen er echt mensen op af. Maar dat is wel veel moeilijker geworden.

**Ik denk dat dit heel erg leerzaam was. Ontzettend bedankt voor het interview!**



## **Appendix II: Conversation with Willem Jeths**

Amsterdam, 19 februari 2016

### **Hoe zie jij als componist de rol van de uitvoerder?**

Wel grappig dat je het vraagt, want ik heb laatst geteld, ik heb iets van 14 of 15 soloconcerten geschreven. Twee vioolconcerten, een celloconcert, zelfs een bandoneonconcert, een flügelhornconcert, klarinetconcert, een stuk voor twee alt en orkest. Het staat allemaal in mijn werkenlijst. Ik vind het ongelooflijk belangrijk juist ook voor solisten te schrijven. Mijn muziek gaat heel erg over kleur, over orkestrale kleur, maar ik zie de solist altijd als een soort prisma waardoor je het licht kunt laten vallen. Je kunt via zo'n solist heel veel kleuren afleiden en soms ook in perspectief zetten. Je hebt de individuele kleur van het solo-instrument, maar die kun je weer afzetten tegen een groep. Je kunt heel erg spelen met het begrip kleur. Dat vind ik heel boeiend.

### **Wat voor rol speelt dan de persoon van de uitvoerder, voor wie je het vaak ook schrijft?**

Je bedoelt dat ik het ook op maat zou maken voor diegene?

#### **Bijvoorbeeld.**

Ja, nou, ik heb bijvoorbeeld een klarinetconcert geschreven voor Lars Wouters van den Oudenweijer. Dan houd je wel rekening met zijn specifieke kwaliteiten; hij is natuurlijk heel erg lenig in zijn klank. Ik heb ook voor de celliste Frances-Marie Uitti een soloconcert geschreven. Zij is echt een solospeler; zij speelt op haar best, vind ik, als ze solo speelt. Ze heeft ook een techniek dat ze met twee strijkstokken speelt. Met haar in gedachten heb ik toen dat concert geschreven. Niet dat ik gebruik heb gemaakt van die dubbele strijkstok, want dat vond ik een beetje te specifiek – anders kan bijna niemand het daarna meer uitvoeren. Maar ik vind het altijd interessant om een soort ijkpunt te hebben, de solist, waartegen je allerlei dingen kunt afzetten. In tegenstelling tot wat het woord *concerto* eigenlijk betekent: een wedijver; solist versus het orkest. Dat vind ik minder interessant. Het is meer dat je met elkaar een soort kleur neerzet, met elkaar een verhaal maakt. Niet dat het een soort spierballen is, van "kijk mij", wat je natuurlijk heel erg hebt bij 19<sup>e</sup>-eeuwse soloconcerten, zeker ook bij de vioolconcerten. Dat het gespierde vaak nog belangrijker is dan de inhoud. Het hele virtuoosdom. Dat kan ook heel interessant zijn, er zijn zo ook fantastische stukken gemaakt, maar dat heeft niet mijn directe belangstelling. Hoewel het idee me wel aanspreekt om soms de virtuositeit van een speler in de kaart te spelen; maar ik vind het interessanter de specifieke kwaliteit van de speler te benadrukken.

### **Als je zegt dat virtuositeit je niet zo aanstaat, zie je dat dan vooral in het stuk, dat je bijvoorbeeld een bepaald concert voor ogen hebt waarvan je vindt dat het te virtuoos is, of ook in de manier waarop het wordt uitgevoerd?**

Het wordt natuurlijk vaak door de componist aangereikt. Kijk naar Liszt, of Paganini. Daar vind ik het dan er zo bovenop liggen – en dan ben je denk ik ook een speler die het leuk vindt om dat te laten zien, en dan heb je het ook in huis dat te tonen. Als je uit een ander hout gesneden bent en veel meer vanuit een soort intense muzikaliteit iets wil doen... Eigenlijk zoals bij Stravinsky. Dat is ook wel heel virtuoos, maar het gaat toch wel heel erg over de vierkante millimeter. Die muziek is heel geschakeerd, het beweegt heel snel; het zijn nooit zulke hele grote lijnen, het zijn onderbroken dingen. Natuurlijk zit er heel veel virtuositeit in, alleen al die begingreep die als een soort motto terugkomt. Pas in die aria's voel je de echte lyriek van de viool. Daarvoor is hij heel erg als een soort kaleidoscoop aan het draaien en zie je het telkens vanuit een ander perspectief. Hij zei ook over zijn vioolconcert: 'het stinkt naar viool'. Dat vond ik zo mooi. Het moest echt stinken naar dat instrument.

### **Dat je alles van het karakter van het instrument zelf eruit trekt.**

Ja. Je ruikt het!

### **Als je het zo omschrijft, lijkt het heel erg op dat prisma waar je het over hebt bij je eigen concerten.**

Ja. Hoewel het bij Stravinsky wel heel erg vanuit een soort enorme virtuoze muzikaliteit is. Niet zozeer dat de virtuositeit van de speler alleen aan het woord is, maar je doet het samen met het orkest.

### **Maar als je solist moet je dan toch je eigen plek opeisen. En bijvoorbeeld met het vioolconcert van Stravinsky – daar moet je wel een idee van hebben.**

Ja. Je moet een inbreng hebben. Een idee van het concept. Muziek begint pas muziek te worden als het wordt gespeeld. Een partituur is eigenlijk niks. Een componist heeft natuurlijk geprobeerd om op papier en in zijn hoofd te bedenken hoe iets moet klinken, en heeft ook heel specifieke ideeën hoe het moet klinken, maar uiteindelijk komt het natuurlijk erop aan hoe een speler dat weet te vertalen. Wel met een begrip natuurlijk. Als een solist niet begrijpt waar het over gaat – dat je moet inkleuren met je instrument, en het orkest ook – dan werkt het stuk ook niet. Dan slaat het eigenlijk dood. Je moet van de speler dus wel een soort intelligentie verwachten dat hij begrijpt waar het over gaat.

### **Heb je het dan specifiek over Stravinsky, of over je eigen concerten, of in het algemeen?**

Over het algemeen. En ook over mijn eigen muziek natuurlijk. Je moet als uitvoerder het concept van een stuk kunnen doorgronden, anders mis je de pointe, waarom het zo geschreven is zoals het er staat. Dan zijn het slechts vliegenpoepjes. Jij moet als speler en ook als orkest en als dirigent dat weten om te zetten in het grote muzikale verhaal.

### **Stravinsky zegt in *Poetics of Music in Six Lessons* dat je muziek niet moet interpreteren, maar moet executeren. Althans, hij zegt dat over zijn eigen muziek. Hoe vat jij dat op?**

Ja, dat is wel typisch Stravinsky natuurlijk. Stravinsky zegt over muziek dat het alleen maar zichzelf kan uitdrukken. In tegenstelling tot bijvoorbeeld Mahler, waar allemaal autobiografische dingen in verwerkt zitten, die de dood, verdriet en leed probeert uit te drukken. Dat zal je bij Stravinsky niet zo voelen. Misschien kun je het indirect als zodanig interpreteren, maar dan is het heel persoonlijk, hoe je dat als luisteraar doet. Maar voor hemzelf drukt muziek alleen zichzelf uit.

### **Dus als je iets interpreteert, dan is dat alleen als luisteraar, dat je er zelf een interpretatie bij hebt.**

Ja, dat kan, maar hij heeft het zelf niet zo bedoeld. Terwijl Mahler en Strauss dat wel zo bedoeld hebben. Die willen proberen die grote emotie die ze zelf zo sterk gevoeld hebben, te vertalen naar een muzikale context. Bij Stravinsky gaat het veel meer over vorm en over muzikaliteit zelf. Gewoon het spelen met motieven, met ritmes, met kleur ook, vorm. Hij houdt zich natuurlijk ook tot het verleden in die neoklassieke periode. Hij knoopt ook niet voor niets aan bij het classicisme en niet bij de romantiek, omdat die objectiviteit voor hem zo belangrijk is. Daarom begrijp ik ook wat je net zei, dat voor hem een uitvoerder geen interpreter is, maar een executeur. Want interpreteren gaat heel veel meer over die persoonlijke visie, terwijl hij die juist zo objectief mogelijk wil laten. Hij verwacht denk ik van jou, als speler, als solist van zijn vioolconcert, dat jij je objectief opstelt. Niet subjectief. Niet dat je alleen maar op zoek bent naar een bepaald gevoel dat je wilt uitdrukken. Het gaat veel meer over een soort gestoldheid. Een gestolde muzikale wereld die hij ook van jou verwacht neer te zetten. Dus objectiviteit versus subjectiviteit.

**Zo interpreteer jij dus zijn woorden? Je bent het dus niet letterlijk met hem eens dat je het alleen maar executeert?**

Nee, ik ben het niet met hem eens. Ik voel me juist een Mahleriaan. Ik voel me veel meer verbonden met die wereld. Ik word ook een neoromanticus genoemd. Desalniettemin houd ik heel erg van Stravinsky. Die wereld begrijp ik wel, die esthetiek begrijp ik.

**Maar je schrijft zelf niet zo.**

Nee. Hoewel, bijvoorbeeld dat Forté, dat heeft een zekere Stravinskyaansheid.

**Aan het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw had je natuurlijk die tegenstelling tussen Schönberg en Stravinsky. Schönberg die op zijn Mahlers zei dat het ging om de uitdrukking, en Stravinsky natuurlijk waar we het net over hadden.**

Ja, die twee haatten elkaar ook echt. Wat je ook heel duidelijk kunt zien is dat die hele wereld van Schönberg, dat hele Duits-Oostenrijkse expressionisme, komt heel duidelijk voort uit de Romantiek. Het is heel direct met de Romantiek verbonden en is ook een uitspruiting daarvan. Het is niet voor niets dat Webern na de première van een stuk zo onder de indruk was, dat hij tegen de muur ging staan en verzuchtte: 'Brahms!' Over zijn eigen werk! Hij voelde heel duidelijk die link met Brahms, met de Romantiek.

**Terwijl je je niet kunt voorstellen dat Stravinsky zo zou zeggen: 'Mozart!'**

Nee, nooit. Die heeft veel meer die afstand. Schönberg is eigenlijk een verheven romanticus. Iemand die zo opgedraaid is als het ware.

**Wat denk je dat er met die tegenstelling is gebeurd in het verdere verloop van de 20<sup>e</sup> eeuw?**

Het hele twaalftoonsdenken en ook het serialisme komt natuurlijk voort uit de Romantiek. Hoewel dat vaak ook niet zo wordt gezien: mensen zien het toch als een soort cesuur. Na de Tweede Wereldoorlog, als alles verwoest is, wil men alles weer opnieuw uitvinden en wil men afstand nemen van het verleden en eigenlijk alles opnieuw opbouwen. Net als de stad Rotterdam bijvoorbeeld. Die is helemaal kapotgegooid, maar er stonden nog heel veel gebouwen overeind. De schouwburg bijvoorbeeld, een prachtig classicistisch gebouw. Maar toen hebben ze gezegd: we breken alles af en we beginnen helemaal opnieuw. Dat zou nu bijvoorbeeld ondenkbaar zijn. Maar die grote breuk met het verleden, waarin dat hele modernisme zich veel meer kon ontwikkelen dan daarvoor, heeft wel geleid tot een muziek die heel erg abstract is geworden en heel erg subjectief. Als je naar de muziek van Boulez luistert... Zelfs Peter Schat bijvoorbeeld. Ik heb net een uitzending aan mogen wijden op de radio, in de Schatkamer van Willem Jeths. Ik heb het nu over de eerste symfonie van Schat. Hij heeft bij Boulez gestudeerd. Behoorde tot de Haagse School, hij komt ook uit Den Haag. Heeft ook bij Kees van Baaren gestudeerd, Louis Andriessen was zijn beste vriend. Het was een hele Haagse club die zich heel erg afzette van het bourgeois-achtige: symfonie-orkest was maar niks en het moest allemaal anders. Maar op een gegeven moment is bij hem een omslag ontstaan en toen is hij eigenlijk weer teruggekeerd naar een soort romantisch denken. Dat wilde hij zelf niet zo zien. Hij heeft toen de toonklok ontwikkeld. De toonklok houdt zich wel bezig met de gebaren die in de tonale muziek zitten en is ook gebaseerd op drie tonen net als in de klassieke tonaliteit, maar dan zijn het geen tertsenconstellaties, dat kunnen ook secunden zijn... Maar goed, dat is een heel verhaal, daar ga ik je niet mee vermoeien. In ieder geval: heel veel componisten kwamen er weer op terug. Die hebben het modernisme een tijdje omarmd, maar zijn er ook weer van terug gekomen. Omdat het toch vaak muziek opleverde die zo subjectief is en die zo vanuit een ivorentorengedachte is geschreven, dat het ook heel moeilijk is om daarin te komen. Om daar als luisteraar direct van te kunnen genieten. Nu zitten we in een periode waarin dat helemaal niet meer bestaat. Toen ik afstudeerde was het nog zo dat er een duiveltje op mijn schouder zat die zei, zo'n drieklank, zou je dat nou wel opschrijven? Dat is echt voorbij. Ik geef zelf natuurlijk les aan de jongste generatie, zo'n 17 tot 30 jaar, die zien dat helemaal niet meer zo. Die overzien het verleden en kunnen zowel de verworvenheden van het serialisme of van het twaalftoonsdenken maar ook van minimalmusic of zelfs Mahler meenemen. Alles kan worden geassembleerd tot iets nieuws. We zitten nu veel meer in een periode van terugblikken en de balans opmaken van wat er nu allemaal is, dan dat er weer een sterke stroming is die zegt wat goed en fout is. Dat is eigenlijk wel heel prettig.

**Wat maakt het modernistische zo subjectief; wat bedoel je daar dan precies mee?**

Het komt natuurlijk wel direct voort uit het romantische denken en dat is zo gek. Dus als je een lijn trekt: Schönberg, Webern en daarna de hele serialistische stroom met Stockhausen, Boulez. Het komt daar wel uit voort, maar het is zo abstract geworden en zo bijna onmenselijk in zijn wetenschappelijke benadering, dat de componisten die zich daar weer tegen afzetten vaak werden aangeduid als romantici. Die willen weer romantisch schrijven. Terwijl de stroming zelf eigenlijk uit de Romantiek voortkomt.

**Dat voelt ook als een tegenstrijdigheid: dat je zegt, het is zo subjectieve muziek, terwijl het veel eerder kille muziek is, haast alleen maar een mathematisch idee soms.**

Precies. Schat vergeleek het ook met het communisme, met de planeconomie. Die sloeg helemaal door. Het was een radicalisme waar hij geen zin meer in had. Hij keerde weer terug naar muzikaliteit die we kennen, eigenlijk van de Romantiek. Zeg maar: van voor het modernisme.

**Betekent die terugkeer van het modernisme naar waar we nu zitten dat de rol van de uitvoerder – zijn eigen inbreng in de uitvoering – weer is veranderd?**

Ehm... Dat is moeilijk te zeggen.

**Kijk naar Boulez. Reinbert de Leeuw heeft gezegd dat de structuren van Boulez net zo goed door een computer zou kunnen worden gedaan. Daar heb je een uitvoerder niet meer voor nodig; er is een perfecte uitvoering mogelijk waarbij je precies doet wat er staat en *that's it*.**

Ja. Dat is waar. Maar Boulez heeft eigenlijk maar heel kort echt puur serieel gecomponeerd. Hij heeft eigenlijk heel snel daarna het inzicht gekregen dat het niet zo de moeite waard was om daarmee door te gaan. Hij heeft toen juist ook vrijheden ingecomponeerd, waardoor de musici de ruimte kregen om te interpreteren, of tenminste een soort muzikale adem toe te laten. Ik kan me ook niet voorstellen dat je als je muzikaal bent niet houdt van gewoon ademen in muziek. Daar gaat het toch gewoon over? Alle muziek is terug te voeren op zang, op melodie. Ik denk dat melodie toch de basis is van onze westerse muziek. Ga maar terug naar het Gregoriaans: het is gezongen, het heeft adem, het fraseert. Als je dat niet meer kunt voelen en je hebt alleen maar hele rare intervallen de hele tijd die je niet zou kunnen zingen of je zou een soort absoluut gehoor moeten hebben...

**Wel de droom van Schönberg natuurlijk, dat iedereen zijn muziek zou kunnen fluiten... Maar hij had het natuurlijk nog wel over melodieën!**

Dat was zijn hoop, dat de slagersjongen op de fiets zijn muziek zou fluiten. Het zijn allemaal utopieën geweest. Het heeft te maken met een idee dat we moeten vernieuwen, dat we verder moeten. Die rek is nu tot een soort stilstand gekomen. Je kunt een elastiek ook niet verder oprekken dan mogelijk is, dan knapt het gewoon.

**En je denkt dat we voorbij dat punt zijn, dat het niet meer verder opgerekt kan worden?**

Ja.

**Dus het kan niet nog extremer dan we al hebben bereikt?**

Volgens mij niet. Als je alle muzikale parameters neemt: toonhoogte, toonduur, ritme, kleur, dat is allemaal in reeksen gevat.

**Dan zie je dus inderdaad het serialisme als het extreme? Dan heb je alles gehad?**

Ja.

**Aan de andere kant: er waren mensen in de tijd van Wagner die vast ook dachten, nu hebben we alles wel gehad.**

Oh, ja. Want Wagner die moduleerde maar, maar die grondtoon was helemaal weg.

**Precies. Dus binnen het kader dat mensen toen hadden, was alles bereikt, maar toen kwam Schönberg die zei dat we nog veel meer kunnen.**

Als je steeds zoals Wagner de grondtoon ontkent door steeds maar te moduleren waardoor hij zo vervaagt dat hij er niet meer is – maar hij is er nog wel! Als een soort zwaartekracht is hij nog aanwezig. Op de achtergrond, zeer vervaagd. Schönberg wilde dan een democratie van alle tonen. Elke toon in een reeks is even belangrijk als zijn buurman. Er is niet één, de tonica of de dominant, die de basis vormt.

**Daarmee heeft hij het systeem dus overhoop gegooid. Maar als wij nu denken, alle rek is eruit, wie zegt dat er dan niet weer iemand op kan staan die dit systeem weer overhoop gooit.**

Welk systeem?

**Dat is je punt, er is geen systeem meer?**

Nee, nou ja, alles is mogelijk! Je kunt nu tonaal componeren, je kunt atonaal componeren. Gisteren was ik bij een concert in het Muziekgebouw aan het IJ van de jongste generatie componisten. Dan hoor je dat sommigen echt niet weten waar ze het moeten zoeken en die gaan dan heel veilig toch nog maar bij die modernisten te raad.

**Dát is dan veilig?**

Ja, die denken ook nog steeds dat dat dan 'moderne muziek' is. Echt hoor, ongelooflijk. En je hebt dan mensen die dat overzien en juist daarmee spelen. Die walsjes gebruiken in de muziek. Of sommigen die heel erg in een afstandelijkheid komen, een soort oppervlakkigheid, bijna een soort strip-achtige muziek maken, alleen maar sjablonen. Er is nu eigenlijk alles mogelijk. Dat vind ik wel bijzonder. Ik voel me daardoor ook heel erg prettig in deze tijd. Dat je niet meer geblokkeerd wordt door systeem, of door ideeën, vastgeroeste premissen.

**Als iemand – bijvoorbeeld een violist op het Oskar Back-concours – jouw stuk uitvoert, wanneer ben je dan tevreden met de uitvoering?**

Ik heb in dat stuk Forté een aantal dingen willen realiseren die ook te maken hebben met minder mooi vioolspelen, zoals de kras die erin zit. Een soort weerbarstigheid ook; de pianopartij die soms tegen de viool ingaat. Maar toch ook het virtuoze, want het is toch wel een stuk dat technisch behoorlijk veel vraagt. Dat was ook de bedoeling, dat een speler in zo'n stuk dat niemand kent, kan laten zien dat hij muziek kan maken en ook moeilijke dingen kan doen. Maar wat ik heel belangrijk vind, is dat de boog klopt. Dat hoop je als luisteraar ook, en ik ben dan natuurlijk ook luisteraar naast componist. Je hoopt dat een stuk heel mooi over het voetlicht komt. Heel simpel voorbeeld: als dat slot begint, dan heb je even de viool solo en dan komt het akkoord erbij in de piano en dan komt steeds die grote kras, dan wachtten sommige mensen daar te lang, waardoor de spanning wegvloeit. Die timing, die ook wel klassiek is, denk ik, die geldt ook voor dit soort muziek.

**Als je als uitvoerder à la Stravinsky staat te executeren en je gaat die rusten exact tellen, dan bereik je dat niet.**

Nee, maar ik denk dat Stravinsky dat ook niet wil, hoor. Hij heeft het gechargeerd om dingen duidelijk te maken. Maar uiteindelijk, als je zo'n vioolconcert van hem als een soort computer uitvoert, als een executeur, dan wordt je ook niet zo blij, denk ik. Hij heeft niet voor niets die aria erin. Wat zo mooi is. Echt een prachtige cantilene melodie. Die kun je niet mechanisch spelen, dan is het niks, muzikaal gezien. Dan zijn het een aantal tonen die achter elkaar staan. Van een musicus

wordt verlangd dat hij met zijn intelligentie maar ook met zijn muzikaliteit en intuïtie dat weet vorm te geven en neer te zetten. Dat is niet een ieder gegeven. Degenen die dat kunnen, die vallen dan ook echt op. Daar gaat het toch over? Dat is waarom je naar muziek wilt luisteren, dat iemand je iets geeft wat je tilt boven het banale van het leven. We leven natuurlijk ook in een hele moeilijke tijd met verschrikkelijke agressie en ellende. Dat is van alle tijden natuurlijk. Maar juist muziek, en überhaupt kunst, kan je dat doen vergeten voor een periode. Het kan je helpen in iets anders te geraken, wat je confronteert met het hogere misschien, of hoe je het noemen wilt. Wat je eronder wilt verstaan. Ik ben niet echt een gelovig mens, maar ik geloof wel dat die muziek soms iets aanraakt, wat mysterie is.

**Je geloof in de kunst, zullen we dan maar zeggen.**

Ja. Mijn muziek gaat heel erg over de dood, maar dan niet het sombere eraan; ook het transformeren van iets naar iets anders. Het leven hierna; wie weet? Dat mysterie, dat we niet weten (of dat ik niet weet) wat er gebeurt, dat inspireert mij op de een of andere manier. Ik wil dat graag weten en ik onderzoek dat ook via mijn muziek.

**Is dat iets wat je in Forté hebt verwerkt, bewust of onbewust?**

Ik denk onbewust wel.

**Maar ben je er bewust mee bezig geweest bij dat stuk, of bij Novelette [het origineel]?**

Ik denk toen zelfs nog minder. Mijn tweede vioolconcert is eigenlijk het breekpunt geworden, dat ik anders ben gaan schrijven. Vroeger was het heel vaak zo dat mensen tegen me zeiden: geweldig stuk, maar die laatste 2, 3 minuten vond ik zó mooi, daar gebeurde iets! Ik durfde dat vroeger pas op het laatste te doen, maar dan moest ik eerst de hele boekenkast overhoop gooien, laten zien dat je dit en dat kunt, en dan op het eind dacht ik, nu mag ik gewoon mooi.

**Dan krijg je ook de transformatie misschien?**

Ja, misschien wel. Nu denk ik, waarom doe je dat niet meteen? Waarom laat je niet meteen zien dat iets mooi is, waarom moet je dat eerst verstoppen of vooraf laten gaan door intellectueel gedoe?

**En daar ben je mee begonnen met het tweede vioolconcert.**

Ja. Dat was een soort breekpunt.

**En bij Forté dacht je, ik knip gewoon het mooie stuk van Novelette af?**

Haha. Nou, het Nederlands Vioolconcours wilde per se dat ik dat stuk weer gebruikte. Ze wilde wel dat het de helft korter zou zijn – 5 i.p.v 9 minuten – en dat ik nog wat zou veranderen, dat heb ik ook wel gedaan. Maar het is wel heel duidelijk dat gebleven. Novelette is ook een keer verplicht werk bij Oskar Back geweest, toen Liza Ferschtman het won.

**Wat ik zelf interessant vind aan deze situatie: ik heb Forté gespeeld, ik heb wel een praatje van jou erover gehoord maar dat ging meer over de noten dan over het stuk, dus het is heel erg een stuk dat ik alleen heb ontdekt. En toen bleek gelukkig dat de componist het goed vond. Vandaar ook dat ik de vraag stel wanneer je een uitvoering goed vind. Want als je samenwerkt met een uitvoerder, kun je uitleggen waar het over gaat. Maar dat mocht nu natuurlijk niet, dus dat heb ik zelf bedacht. Waar zit het dan in, dat je merkt dat het werkt?**

Dat zit soms verstoep in de noten, en verstoep in hoe je zo'n stuk neerzet. Een aantal dingen kunnen je natuurlijk wel gewoon beschrijven, waarom het goed is. Heel empirisch: is iemand in staat zo'n kras goed te doen. Dat is toch wel een heel opvallend ding in zo'n stuk. Het is bijna anti-violistisch, maar je kunt het ook op een esthetische manier doen. Dan is het nog wel een kras, maar dan komt er een soort laag overheen, een soort gepolijstheid. Bij sommige mensen hoor je meteen dat ze er totaal geen gevoel voor hebben, en sommige mensen hebben dat wel. Dan werkt het ook. Dan is het overtuigend. En dan heeft het ook te maken met de timing. Hoe doe je iets? Hoe zet je een akkoord neer? Hoe lang wacht je tussen een passage en een volgende gedachte? Hoe weet je te spelen met de muzikaliteit in het algemeen, die in alle muziek zit? Het is natuurlijk wel recente muziek, maar ik geloof dat dat niet zo'n verschil hoeft te maken. Muziek is muziek. Het is wel nu gecomponeerd, maar dat wil niet zeggen dat het daarmee de oude regels overschrijft of iets anders wil zeggen. Tenminste, ik wil dat niet. Ik omarm het verleden.

**Zou een uitvoerder jouw muziek of hedendaagse muziek in het algemeen dan ook op dezelfde manier benaderen als Brahms, Mozart en Bach?**

Ja. Dat vind ik wel. Maar, door je de muziek eigen te maken, door te lezen, door je bezig te houden met de noten, ga je als uitvoerder begrijpen wat die specifieke componist wil zeggen. Ik denk dat er ook een heel andere attitude is als je Brahms vergelijkt met Tsjaikovski's vioolconcert. Dat geldt natuurlijk ook voor de muziek van nu, als je die uitvoert. Je moet wel de specifieke merites van een stuk of van een componist kunnen doorgronden, en doordat je dat begrijpt, kun je het ook neerzetten. Maar dat neemt niet weg dat het intrinsieke pad van een muzikaal betoog, hoe je dat gaat neerzetten, dat heeft natuurlijk ook te maken met conventie en met muzikaliteit. Namelijk: je ademt, je zingt in muziek, je fraseert in muziek. Al dat soort dingen die je bij Bach ziet, maar ook bij latere componisten, die manier van omgaan met muzikale materie is natuurlijk van alle tijden. Dat blijft. Ik vind het juist fantastisch, bijvoorbeeld iemand zoals jij, dat je dat weet te integreren. Dat je die muzikaliteit ook doorgrondt en dat je dat weet te linken aan die oermuzikaliteit en dat dan weet neer te zetten. Jij doet dat bijvoorbeeld door je communicatie. Je staat daar. Je vraagt: "luister!" Dat gebeurt, en dat is zo belangrijk. En als je dat kunt, dan weet je ook het publiek bij de les te houden. Je weet gewoon de mensen te hypnotiseren als het ware. Als je alleen maar de noten speelt, als een executeur, dan gebeurt dat natuurlijk niet. Die hele conventie neem je mee, je staat in het verlengde daarvan. Niet om je de hele tijd maar stroop te smeren, maar toen ik jou dat hoorde spelen, kreeg ik tranen in mijn ogen, van: ja, zo moet het. Dan wordt het getild boven de materie zelf, dan wordt het meer. Dan krijgt het een meerwaarde. Dat hoop je toch altijd als je naar een concert gaat.

**Hoeveel uitvoeringen van Forté heb je toen gehoord?**

Zaterdag was ik er, zondag kon ik helaas niet, dus Koen heb ik ook niet gehoord. Die heb ik later wel op de radio gehoord. Toen viel het me trouwens op dat hij die kras heel anders deed.

**Ik heb hem zelf niet gehoord, maar ik hoorde mensen naderhand zeggen dat hij de kras helemaal niet deed.**

Nou, dat klopt wel. Hij stond ook hoog op mijn lijstje hoor, maar ze hebben mij niks gevraagd verder. Het jaar ervoor heb ik het stuk geschreven voor het IVC in Den Bosch, toen hebben ze me ook niks gevraagd. Er was ook wel een jurylid bij dit concours dat volgens mij helemaal niet houdt van moderne muziek.

**Goed onderwerp. Volgens mij zijn er best wel veel mensen die niet houden van moderne muziek, of in ieder geval dat zeggen, omdat ze het niet kennen. Zie jij een taak om mensen te enthousiasmeren voor jouw muziek of voor hedendaagse muziek in het algemeen?**

Als componist des vaderlands ben ik daar natuurlijk heel erg mee bezig, dat is ook een ambassadeursfunctie om Nederlandse muziek onder de aandacht te brengen. Soms voel je je ook een soort dominee. Maar je kunt mensen natuurlijk niet dwingen. Wat is hedendaagse muziek? Het is zoveel inmiddels. Je hebt John Adams, je hebt Stockhausen, je hebt Jacob ter Veldhuis.

**Het spectrum is natuurlijk gigantisch. Maar de traditionele concertganger heeft toch een vooroordeel: die gaat wel naar een Beethoven-symfonie, maar zodra Schönberg of iets laters op het programma staat, dan hoeft hij er niet meer naartoe.**

Maar dat komt juist door die periode van het modernisme, waar we het daarstraks over hadden. Dat heeft hele hermetische muziek opgeleverd, waardoor mensen dachten: hier kunnen we niks mee. Het is te intellectualistisch, te academisch, te hermetisch. Je kunt er niet inkomen.

**Dus je begrijpt heel goed dat dat vooroordeel er is?**

Ja. Het is niet voor niets dat mensen dan zeggen 'piep-krak-boemmuziek'. Ik snap wel dat dat idee ontstaan is.

**Maar je zou ook zeggen, als ik je goed begrijp, dat dat nu die terugkeer er is, eigenlijk onterecht is?**

Dat is onterecht. Nou ja, die muziek, die is er nog steeds, die wordt ook nog wel uitgevoerd. En zelfs nog geschreven soms. Dat gebeurt nog steeds. Maar je heel veel componisten die juist willen communiceren en die het publiek serieus nemen. Simeon ten Holt, Jacob ter Veldhuis, John Adams. Wat ik me kan herinnerde van toen ik nog studeerde, is dat er heel vaak werd gezegd: 'ach, dat publiek doet er helemaal niet toe'. Dat is natuurlijk absurd. Zoals jouw buurman, Jan-Peter de Graaff, die is natuurlijk ook heel erg communicatief, die maakt hele mooie muziek.

**Ja, die is wat de benadering van het publiek betreft haast het tegenovergestelde van de Haagse School. Je noemde bijvoorbeeld Simeon ten Holt, John Adams. Steve Reich ook met zijn minimalisme. Dat zijn toch uitzonderingen, die dan een groot publiek hebben bereikt, dat denkt: oh, dat vind ik wel mooi.**

Ja, die kunnen daar dan in. Die componisten bieden met dat soort muziek handvaten zodat je die muziek kunt tackelen. Zodat je er ook plezier aan kunt hebben.

**Maar mensen zullen het ook zien als uitzonderingen, en zeggen: 'ik houd niet van moderne muziek, maar dát vind ik wel mooi.' Er was ook een leerling van Vera die haar Stravinsky vioolconcert had horen spelen, die zei precies hetzelfde.**

Ik heb ook wel gehoord van het Van Baerle trio, die speelde mijn pianotrio Chiasmus heel veel. Dan gaven ze een paar keer een inleiding en dan combineerden ze het met een Beethoven, of een ander pianotrio. Doordat ze mijn stuk uitlegden, waar het over ging en waar ze op moesten letten, kwamen er mensen naderhand naar ze toe, die zeiden dat ze dit stuk eigenlijk veel interessanter vonden dan Beethoven. Dus het is ook hoe je het aanbiedt. Als je uitlegt waar het over gaat, dan geef je zo'n publiek handvaten. Door er van tevoren iets over te zeggen, maar ook de muziek zelf geeft dan openingen. Doordat je weet waar je op moet letten.

**Dus dat is een manier waarop uitvoerders publiek kunnen enthousiasmeren.**

Ja. Maar ook inderdaad muziek van Simeon ten Holt: er zijn mensen die totaál niet van hedendaagse muziek houden, maar juist wel van dat stuk. Die het zelfs laten tatoeëren, echt walgelijk, haha.

**Nee, je kunt niet iedereen blij maken, maar je kunt op zijn minst een vooroordeel wegnemen.**

Ja, en dat vooroordeel is natuurlijk door de muziek zelf ontstaan, en dan ook nog maar door een hele specifieke stroming daarbinnen. Het modernisme is natuurlijk een van de vele geweest. Er waren natuurlijk parallelle stromingen, neem Britten, Sjostakovitsj, die leefden ook in die tijd en die werden afgemaakt door Boulez. Boulez vond Stravinsky in die neoklassieke periode ook maar niks. Hij vond Britten maar een soort onderkruiper.

**Hoe komt het dan dat dat soort componisten, die toch minder zijn meegegaan met het modernisme, ook niet zijn doorgedrongen tot het grote publiek?**

Britten wel, denk ik. En Sjostakovitsj. Die strijkkwartetten van Sjostakovitsj worden toch door heel veel mensen gezien in het grote licht van Beethoven strijkkwartetten, daar hoort Sjostakovitsj dan ook bij.

**Misschien heb ik dan ook wel een vooroordeel over de traditionele concertganger, van de oude grijze mus.**

Maar die grijze mussen moeten we het wel van hebben hoor, haha. Maar die zijn juist nog wel heel erg open, valt me op. Die willen juist wel hun best doen voor nieuwe muziek. Ik denk dat het er ook mee te maken wordt dat je als je ouder wordt verdieping zoekt. Ze gaan literatuur lezen, ze willen ook wel eens andere muziek horen dan ze al kennen. Juist jonge mensen hebben veel sterker het vooroordeel naar hedendaagse muziek. Die vinden het heel duf, of saai. Zo van 20 tot 45; dan begint die verdieping te komen. Dat begint vaak bij vrouwen, die doen dat eerder dan mannen. Die gaan eerder literatuur lezen. Dat is toch wel algemeen bekend? Daarom ben ik niet zo huiverig. Er wordt steeds gezegd, we moeten het jonge publiek binden. Dat is natuurlijk ook wel zo. Maar ze komen vanzelf wel, als je ouder wordt, dan zoek je verdieping. Maar het is leuker als je als kind op school al leert beseffen hoe prachtig muziek kan zijn. Ook al vind je het dan niks: dan legt het toch een soort kiem voor later. Terwijl het maar de vraag is of je dat gaat herkennen of opzoeken als je dat helemaal nooit krijgt. Het is natuurlijk toch de moeilijkste kunstvorm, omdat het de meest abstracte is. Literatuur is natuurlijk ook wel abstract, maar het is een verhaal dat je kunt volgen. Een schilderij kun je ook zien. Maar muziek is ongrijpbaar, het zit in de lucht.

**Je lijkt dus best optimistisch over de toekomst van klassieke muziek, wat publiek betreft?**

Ja. Ik wil daar niet mee zeggen dat we niet ons best moeten doen om juist de jongste generatie muziekonderwijs te geven. Gelukkig gebeurt dat weer. Je hebt ook dat leerorkest. Daar heb ik toevallig net een stuk voor geschreven, een fagotconcertje, met al die mensen die maar één toon kunnen spelen. Het wordt volgende maand uitgevoerd in aanwezigheid van Maxima.

**Bedankt voor het gesprek!**

Ja, graag gedaan!

## Appendix III: Conversation with Gerard Bouwhuis

Den Haag, 15 februari 2016

**... Maar, die Neuhaus, daar moet ik nog even naar kijken, ik heb hem net.**

David gebruikt hem natuurlijk ook als een soort basis van zijn scriptie, dus het zou wel heel toevallig zijn als jullie dat allebei doen.

**Ik wou alleen maar even kijken wat hij zegt.**

Het is best leuk, maar ook wel weer in zekere zin gedateerd. Maar hij schrijft absoluut heel goede dingen. Hij heeft bijvoorbeeld Richter als leerling gehad, die haalt hij vaak aan als iemand die ook ritmisch zo'n goed inzicht heeft.

**Ik heb zelf het eea gelezen en daarmee kom ik vooral steeds bij Stravinsky uit. Die heeft heel intelligente dingen geschreven en daarmee volgens mij het hele beeld van hoe je zou moeten uitvoeren voor de hele 20<sup>e</sup> eeuw heeft bepaald.**

Wat bij hem natuurlijk anders is dan bij Schönberg, is natuurlijk het objectief maken van de muziek. Althans, de muziek de muziek laten zijn en niet interpreteren.

**Wat hij noemt, interpretation tegenover execution en dat je alleen maar met executeren bezig moet zijn, eigenlijk. Je haalt nu de tegenstelling tussen Schönberg en Stravinsky aan, het expressionisme tegen neo-classicisme; in het verdere verloop van de 20<sup>e</sup> eeuw is er natuurlijk veel meer geschreven. Hoe benader je dat dan? Ga je dan ook uit van een executie-ideaal?**

Nou, laten we een paar componisten noemen dan. Xenakisofzo. Als je daarnaar kijkt, dat heeft niet meer met Stravinsky te maken dan met Schönberg. Ik denk, dat zijn natuurlijk wel de twee belangrijkste stromingen in de 20<sup>e</sup> eeuw omdat ze zo tegengesteld zijn. Niet dat Stravinsky zelf geen 12-toonstechniek schreef – dat deed hij ook toen Schönberg eenmaal dood was – maar Schönberg komt veel meer uit de Romantische traditie. Stravinsky komt veel meer uit de volksmuziek; dat is zijn *drive*. Maar waar bij Stravinsky regelmaat de klok slaat, is bij Bartók bijvoorbeeld, die ook van volksmuziek uitgaat, het tegenovergestelde het geval. Die heeft veel meer rubato, elke maat is bijna een ander tempo. Die heeft veel meer een soort vrijheid.

**Ook Kurtag.**

Eigenlijk wel. Je moet natuurlijk wel weten waar iemand vandaan komt. Kijk, Xenakis, dat was een architect, een wiskundige, dat zegt natuurlijk wel iets over hoe je de muziek moet uitvoeren.

Kijk, notatie, dat zegt natuurlijk heel veel. Als je een partituur van Stockhausen opent, dan zie je ook bij elke noot iets staan, een aanwijzing. Bij Stockhausen weet je gewoon: je moet precies doen wat er staat. Veel preciezer dan bij andere mensen, dan bij Ligeti bijvoorbeeld... Iedereen zou zeggen, ja het staat er eigenlijk wel, maar soms je er toch naar op zoek. Zo ook Kurtag. Over lengte van noten bij Kurtag, of fraseringen, die zijn zo specifiek, en hij kan ze eigenlijk niet noteren.

**Maar als je zegt: Stravinsky is heel strict, dan is Kurtag eigenlijk ook heel strict, alleen kan hij het niet noteren.**

Ja ik sloeg nu een paar stappen over. Dat had meer met Bartók te maken. Ligeti en Kurtag die zijn in hetzelfde land geboren als Bartók, hebben daar heel veel mee te maken, veel invloeden van gehad. Bij allebei is dat op een andere manier uitgewerkt. Die stijl van Kurtag, daar moet je ongelooflijk veel mee bezig zijn om te weten wat je precies doet. Maar daar weten Heleen en Reinbert veel meer van, die hebben veel met hem gewerkt. Reinbert heeft met hem aan de telefoon gehangen, van: hoe doe je dat eigenlijk? Zing het eens even! En dan doe je het zoals hij het zingt, en dan is het ook niet goed.

**Maar dat is dan haast meer een notatieprobleem.**

Ik denk dat hoe meer je de muziek van die mensen kent, hoe beter je in staat bent beslissingen te nemen.

**Binnen de context, dat je zijn taal leert.**

Het eerste wat je wilt weten als je een stuk doet, is het tempo. Wat is opgeschreven, en hoe strict is dat tempo. Wil hij echt precies die dingen of niet? Stravinsky schrijft heel veel op, maar als je naar zijn eigen opnames luistert, dan wijkt hij daar ook van af. Het begin van Agon, het ballet, daar staat een tempo dat gewoon helemaal niet kan. En dat is dan ook veel langzamer als hij dirigeert.

**Waar ik vooral naar wil kijken in mijn onderzoek, is wat je als uitvoerder van muziek uit de 20<sup>e</sup> en 21<sup>e</sup> eeuw van die muziek zou moeten weten, de uitvoeringspraktijk; hoe je daar achter komt en meer fundamenteel wat dan ook je rol zou moeten zijn als uitvoerder. Om met dat laatste te beginnen: hoe zie jij dat, als je een stuk van een componist uitvoert?**

Ik vind zelf altijd dat je moet spelen alsof je het zelf gecomponeerd hebt. En dan bedoel ik niet dat je dan maar dingen moet veranderen omdat je dat mooier vindt. Componisten schrijven iets op en die kunnen dat vaak niet zelf spelen – soms ook wel – en dan ben jij er. En de enige manier om iets goed te spelen is om het zo te spelen, dat je voor jezelf alles begrijpt wat er staat. Bij de een is dat iets makkelijker dan bij de ander.

**Zoals?**

Ik noem maar wat: Stravinsky. Voor mij is eigenlijk heel erg duidelijk wat die noten doen met elkaar. Als je dat tempo ziet, en die noten, op de een of andere manier snap je altijd welke muziek dat is. Maar er is ook muziek die zich laat ontdekken. Daar moet je het toch proberen. Het gaat dus mis, als je dat niet kunt, als je niet weet wat je ermee aanmoet. Dan kan je het stuk eigenlijk ook helemaal niet spelen, ook al zou je het technisch wel kunnen. Ik heb bijvoorbeeld wel eens een stuk van Peter-Jan Wagemans gehad. Een aantal stukken van hem begreep ik hartstikke goed, maar dit stuk kon ik niks mee. Ik begreep niet waar het over ging, wat zijn inspiratiebron was. En hij kon het mij ook niet helemaal precies goed vertellen. Ik kreeg het gewoon niet voor elkaar. Ik heb het wel gespeeld.

**Ondanks dat hij leeft, je kon met hem praten, ging het niet.**

Ondanks dat, ik kreeg het niet voor elkaar.

**Die uitvoering van dat stuk, was hij daar wel tevreden over?**

We hebben er wel over gepraat. Ik denk wel dat hij absoluut wat miste. Dus dat klopt – dat is maar goed ook. Je bent ook wel een goede componist als je in een uitvoering iets niet hoort. Je hebt een idee in je hoofd dat eruit wil, maar dat is bij die uitvoerder niet gebeurd.

**Lag dat aan de notatie, of aan zijn idee? Of aan de persoon van de uitvoerder?**

Nee, dat was puur toeval. Ik had net een stuk van hem gespeeld dat hij voor iemand anders had geschreven, en dat begreep ik helemaal. Dat vond hij ook. Maar dit stuk ging niet. Soms is de opdracht die een componist zichzelf stelt misschien ook wel te vergezocht. Maar volgens mij heeft iemand anders dit stuk wel naar zijn wens gespeeld.

**In het verlengde daarvan, zou je zeggen dat er voor bepaalde uitvoerders gewoon sommige stukken of componisten zijn die zij persoonlijk niet begrijpen en waar ze niet in kunnen slagen?**

Ja, ik denk dat je in het algemeen zoiets kunt zeggen. Ook mensen die alleen maar klassiek spelen zullen dat net zo erg hebben. De een kan lezen en schrijven met Mozart, maar met Haydn en Beethoven net niet. Voor Schubert heb je ook weer hele andere kwaliteiten nodig. Dat zal altijd zo zijn. Je hebt zo ontzettend veel componisten. Wat moet je doen als je muziek voor je neus krijgt die je nog nooit hebt gespeeld? In feite doe je met hedendaagse muziek niets anders dan met klassieke. Je gaat uit van wat zie je, en wat denk je dat het betekent. Er zullen ook wel eens dingen staan dat je denkt, wat bedoelt hij hiermee, dat kun je dan gewoon opzoeken. Maar er muziek van maken... Jij moet het overdragen, dat is het enige wat je ermee moet en je kunt het pas overdragen als je begrijpt hoe zijn muziek moet klinken.

**En dat is voor hedendaagse muziek hetzelfde als voor oudere?**

Eigenlijk wel. Je moet het verkopen. Mensen kunnen er alleen naar luisteren als er ook een pleidooi voor wordt gehouden. Maar, waar kijk je nou naar. Ik denk dat je daar niet een algemene regel voor kunt opstellen. Messiaen bijvoorbeeld. Hij heeft hele precieze metronoomcijfers. Hij schrijft ook dynamieken heel precies. Ik heb veel Messiaen gespeeld... Hoe kun je er nou de fout mee ingaan? Dat is natuurlijk interessant, je kunt foute beslissingen nemen. Ik denk dat die beginnen met een vooroordeel. De allerbeste manier is om geheel objectief naar een stuk te kijken. Niet alvast invullen wat je denkt dat het is, maar gewoon: wat staat er nou echt. Als je een geofend musicus bent kun je al zo ontzettend veel daaruit halen. Of iets duidelijk genoteerd is, in articulatie of zo. Ook tempi altijd checken. Ook als je denkt, dit is veel te langzaam, tóch doen en kijken of je het kunt laten werken. Misschien uiteindelijk niet, of dat je denkt, ik heb er zo aan getrokken en het moet ietsje sneller, zeker als we het in die zaal doen – of dat je juist de andere kant opgaat. Maar de basis is uiteindelijk gewoon wat er genoteerd is. Bij de echte grote componisten is dat gewoon zo.

**Je hebt het erover dat je er objectief naar zou kijken...**

...In eerste instantie, absoluut.

**In eerste instantie ja. Want niet alles staat er natuurlijk.**

Nee, zeker. Die muziek moet zich dan langzamerhand aan je openbaren. Maar volgens mij is de weg daarnaartoe puurder, zuiverder, als je het op die manier doet.

[onderbreking]

**Je hebt dus wat er staat, daar kijk je objectief naar, maar vervolgens...**

Maar vervolgens denk je, er mankeert nog iets... Je zit altijd bij je eigen gevoel: ga ik het zo verkopen? Ga ik het zo uitvoeren? Dat betekent dat je mensen er enthousiast voor wilt maken. Die muziek heb je niet voor niets uitgekozen, die muziek is namelijk te gek.

**Maar als uitvoerder, als je nadenkt over jouw interpretatie van een bepaald stuk, denk je dan na over het publiek?**

Nee, eigenlijk niet. Ik bedoel alleen maar: jij kiest de muziek uit, dus jij wilt het spelen. Jij bent dan de componist eigenlijk. Je moet het verhaal vertellen. Dat bedoel ik met verkopen: je moet het op jouw allerbeste manier vertellen. Wat het publiek er dan van meepakt, dat is helaas aan hen verder. Jij beoordeelt het puur op jouw artistieke intuïtie. Dat heeft niet te maken met “als ik het zo speel, vinden ze het mooier”, nee juist niet: hoe dieper je gaat, van hoe wil ik het spelen, want dat is eigenlijk het enige waar je naar op zoek bent. Hoe ik het wil spelen, zodat ik denk dat het zó gespeeld moet worden, omdat de componist het wil.

**Dus ik wil, want ik denk dat de componist het wil. En zo speel je het, wat het publiek er vervolgens van vindt, soit.**

Ja. Nee, dat kan me echt geen fuck schelen. Ik hoop dat ze het mooi vinden, en als ze het lelijk vinden, denk ik: komt dat door mij of komt dat door het stuk? Het gebeurt wel eens dat mensen zeggen, wat een rotstuk, maar wat speel je het goed. En andersom: dat moet je nog even studeren. Maar ik denk niet dat je bezig moet zijn met de smaak van het publiek. Jouw smaak is veel belangrijker. Jij bent de topkok, het gerecht is jouw gerecht.

**Is het dan jouw gerecht of het gerecht van de componist?**

Het is jouw gerecht geworden. Kijk, de ingrediënten zijn allemaal van de componist... Ik weet niet of die vergelijking helemaal opgaat. Stel je voor dat de componist het recept heeft verzonnen. Maar de uitvoering ervan: hoe hoog zet je het gas? Hoe lang laat je het uitje smelten? Misschien slaat dit nergens op. Maar, je bent bezig met de componist. De componist is het allerbelangrijkste. Want jij kunt niet componeren. Tenminste, ik niet. Ik ga geen stukken componeren en dan uitvoeren; dat doet iemand anders. Dus je bent dan verplicht om tot de bodem uit te zoeken hoe iemand dat bedoelt.

**Dat zie je echt als een verplichting?**

Ja, zeker.

**En de componist kan dat vaak ook niet uitvoeren natuurlijk.**

Nee, vaak niet. En één componist kan niet twee instrumenten tegelijk spelen. Piano spelen de meeste nog wel een beetje. Maar dan nog, kunnen ze het vaak niet zo goed. Dat is ook ervaring en instinct die uitvoerders nou eenmaal hebben. Natuurlijk kan je een componist soms een beetje helpen. Nieuwe componisten, die op hun 24<sup>e</sup> iets hebben geschreven. Als



je nou hier even wat minder of hier wat meer doet, dan zal dat stuk veel beter zijn. Dat heeft dan te maken met mensen die nog een paar dingen niet helemaal goed weten.

**Wat je nu omschrijft, dat heb je natuurlijk ook bij veel gevorderdere componisten. Denk aan Bartók die voor Menuhin een solosonate schrijft en die vervolgens de helft van de noten zit aan te passen of Stravinsky – Dushkin. Heb jij daar ervaring mee?**

Ik heb altijd het geluk gehad dat als componisten iets voor mij schreven, dat we dan altijd lang werkten ook. Ik heb wel eens een stuk gehad van Cornelis De Bondt, dan kreeg ik een stukje van twee maten met de vraag: “kan dit?” Ik zei, nou, ja, dat kan net. Vervolgens blijkt het grootste gedeelte van het stuk uit die dingen te bestaan. Dan krijg je ook gelijk een heel ander soort moeilijkheid. Ik rust niet eerder voordat ik het kan. Kijk, techniek mag geen rol spelen. Dat is alleen bij Xenakis, bijvoorbeeld, daar heb je dingen die fysiek niet kunnen. Maar daar is de gedachte groots genoeg om het tóch zo op te schrijven. Dan kies je wat je speelt. Dat maakt in de perceptie van het stuk niet uit, maar dan moet je zelf wel tot het uiterste gaan wat je wilt spelen. Niet denken: ik ga me er makkelijk van af maken, je moet helemaal tot het bittere eind gaan en alles wat je kan spelen, doen. En dat soms zelfs de fysieke kant van het bijna net niet kunnen spelen ook iets oplevert in een uitvoering.

**Dat het publiek de pijn ziet van dat je het niet kunt? Of het onvermogen?**

Nee, niet de pijn. Het risico. Dat is voor het publiek soms ook leuk om te zien. Je kunt iets safe spelen, maar je hoort wanneer mensen risico nemen, ook bij compleet nieuwe stukken. Dat soort dingen kunnen ook meespelen. Ik vind zoets ook legitiem.

**In het voorbeeld van Xenakis die iets opschrijft wat eigenlijk niet kan, klopt het wel dát hij het opschrijft, omdat dat dan duidelijk maakt wat je ermee moet.**

Ja, omdat het heel duidelijk is wat hij ermee wil. Kijk, als het de hele tijd iets is wat niet kan, dan is het ook wel doodvermoeiend. Als iets een stuk van 25 minuten is. Maar ik heb wel eens een stuk van hem gespeeld, Eonta, als je dat openslaat, dan krijg je de schrik van je leven. Voor 6 blazers en piano. Die pianopartituur ziet eruit als een soort sterrenhemel, alles is even belangrijk. Het is eigenlijk niet te spelen, tot je het heel erg gaat studeren. Dan is het eigenlijk nèt niet te spelen, maar toch ook nèt wel. Dat is heel boeiend. Je weet eigenlijk wel hoe je het moet spelen. Interpreteren en spelen gaat dan hand in hand. In het begin kan je het helemaal niet spelen, dus kan je het ook niet interpreteren. Terwijl je dat hele proces doorgaat van het trachten te spelen, groeit je interpretatie ook.

**Welk aspect van het spelen noem jij dan precies interpretatie?**

In dat geval is dat erg moeilijk. Als er dingen niet kunnen of zo lastig zijn dat je keuzes moet maken, en keuzes maken is interpreteren. Stel dat je drie noten hebt met grote sprongen, pp – mf – pp. Na een tijdje kan je de noten wel raken, maar de tweede is dan toch ff omdat je geen tijd hebt. Dan denk je: waarom schrijft hij het zo? Dan kijk je naar de frases, wat is er belangrijk? Wat moet ik er toch uithalen? Toch een aantal noten die echt als heldere sterren in de hemel klinken. Maar je kan dat stuk eigenlijk niet interpreteren in eerste instantie. Kijk ook naar de Freeman etudes. Wat denk je als je die openslaat? Terwijl als je het speelt, dan klinkt het waanzinnig. Dat zou je Heleen eens moeten vragen, die heeft het gespeeld.

**Als je interpreteert door een keuze te maken: je maakt een keuze aan de hand van die frases. Waar gaat het over? Dus uiteindelijk weer, waar denk ik dat de componist het over heeft?**

Ja, prioriteitenlijsten. Wat is echt belangrijk, wat niet.

**Als je dat doet met een levende componist, dan kun je het aan hem vragen.**

Xenakis leefde ook nog toen ik dat speelde. Jeffrey, waar ik les van had, die heeft dat wel met hem gedaan. In feite heeft het niet veel zin om dat te vragen aan Xenakis zelf, omdat je wel weet dat hij dat snapt. En je weet dat hij het toch heeft opgeschreven. Het is eigenlijk aan jou om de oplossing te bedenken. Het zijn statements, maar toch statements die hout snijden. Het is niet een gebrek aan kennis van de componist.

**In jouw zoektocht als uitvoerder naar de juiste oplossing heeft het dus eigenlijk geen zin om het aan de componist te vragen?**

Nee, dat is in het geval van Xenakis alleen. En dit specifieke geval ook, van: je hebt iets opgeschreven wat niet kan. De muziek van Xenakis is zo ontzettend krachtig en sterk, dat er collateral damage is in de notatie. Dat is zeker niet altijd; heel veel dingen, ook al zien die er heel lastig uit, die kunnen gewoon wel. Het meeste kan ook wel. Maar soms denk je dan, dat tempo haal ik net niet. Dan moet je kiezen: moet ik dan één noot laten schieten zodat ik toch het tempo haal? Dat soort overwegingen.

**Jij hebt ook veel gewerkt met Abrahamsen?**

Ik heb met hem gewerkt ja.

**Hoe heb je dat ervaren?**

Wat natuurlijk überhaupt heel erg leuk is aan een componist, is dat ze heel goed weten wat ze willen horen. Bij Abrahamsen is dat zo. Hij weet precies wat hij heeft opgeschreven en hoe het moet klinken. Aan de andere kant: ik speelde laatst nog een van die etudes voor hem en toen had ik iets anders gedaan dan hij dacht dat hij had opgeschreven, iets met dynamiek of met klank. En dat wil hij dan bijna in het stuk veranderen. Hij dacht dat hij het zus opgeschreven had, maar ik dacht, hij bedoelt het zo.

**Is dat dan een notatieprobleem, dat hij het verkeerd heeft opgeschreven?**

Nee, het waren dezelfde noten, het was alleen een iets andere uitdrukking dan hij dacht dat hij had opgeschreven. Een portato en een staccato-dingetje ofzo, ik weet het niet meer. Hij vond het in ieder geval heel erg goed. Hij is dan ook wel zo dat hij dat goed vindt. Het is iemand die mee kan nemen wat iemand brengt als uitvoerder. Je hebt natuurlijk ook dat soort componisten die het interessant vinden als een uitvoerder iets anders doet dan hij in eerste instantie had bedacht.

### **Abrahamsen is er zo een?**

Niet in algemene zin, maar als hij denkt, he, dat is goed zo, dan vindt hij dat ook goed. Ik vind ook dat zijn muziek zich ietsje meer leent voor interpretatie in die zin. Je kan er toch bepaalde kanten mee op, dat je je eigen kijk erop kan toevoegen zonder dat je de muziek verandert. Het is natuurlijk niet altijd zwart-wit. Veel muziek kan toch ook nog even net iets anders klinken, waardoor het stuk dan toch wordt verrijkt. Ik weet niet of er componisten zijn voor wie dat in het algemeen geldt. Ligeti is ook zo iemand die heel goed weet wat hij wil horen, maar er zijn ook wel verschillen mogelijk in interpretatie van die stukken in klank of dynamiek. Maar het blijft een vaag onderwerp.

**Als je te maken hebt met een componist waarvan je weet dat hij het niet erg vindt als je iets anders doet dan hij schrijft, ga je daar dan ook naar op zoek? Ga je dan puur vanuit jezelf iets toevoegen omdat je dat mooier vindt?**

Nee. Je denkt: dit wil hij.

**Maar dan blijkt dat hij dat niet heeft gewild, maar dan vindt hij het toch mooi.**

Toevallig. Niet in algemene zin, maar dat kan gewoon gebeuren. Ik weet nog wel dat Stockhausen hier was. Toen speelden we Kontakte, voor slagwerk, piano en electronica. Mijn god, hoeveel repetities we daar wel niet voor gehad hebben. Stockhausen zou achter de knoppen gaan en komt het laatste kwartier van de generale repetitie binnen en hij zegt, ik vind eigenlijk niet dat jullie het kunnen spelen. Dat was eigenlijk gewoon puur zeiken. Hij zij eerst tegen een slagwerker, "je trommeltje staat verkeerd." "Maar op de foto..." "Ja, ik heb het honderd keer gespeeld. Het staat verkeerd." Zo'n sfeer was dat. Dan kun je dat ook niet serieus nemen natuurlijk. Stockhausen is in die zin heel absoluut. Hij kon dan geloof ik tempo 78,5 serieus wel horen. Dat is weer de hele andere kant, de politiekant: dat je ook echt helemaal niks mag en je alleen maar een soldaatje mag zijn. Goede componisten snappen die kant van het musiceren ook en hebben daar meer begrip voor. Ik vind dat zelf ook altijd veel leuker: componisten die echt goed weten wat ze opschrijven terwijl ze toch ook een bepaalde vrijheid geven. Bij iedereen krijg je een ander soort vrijheid. Soms kan dat in het tempo zitten, soms in de dynamiek, maar dat je niet alleen maar mag doen wat er staat. Tenzij de muziek dan al waanzinnig klinkt, hoor, dan is het ook wel weer aardig. Je wilt ook een onderdeel ervan zijn, dat het leuk is dat jij dat speelt voor die componist. Ook als je Beethoven speelt, hoop je dat Beethoven het goed zou vinden en dat je doet wat hij wil. Maar dat is dan niet politie-achtig, maar gewoon als interpreet.

Volgens mij ben je nog geen spat wijzer.

**Nou, jawel hoor! Het enige is dat wij het denk ik over alles wel eens zijn, en dat iedereen het daar wel over eens is. Maar om terug te gaan naar het begin: jij noemde de tegenstelling tussen Stravinsky en Schönberg als de twee grote stromingen. Stravinsky is niet zozeer absoluut als Stockhausen, maar wel: je moet doen wat er staat...**

Ja, dan kom je al een heel eind.

**...en dat is het idee waar jij volledig aanhanger van bent. Je bent eigenlijk alleen verantwoording verschuldigd tegenover de componist en je doet wat hij zegt, en aan de hand daarvan kijk je dan wat hij dan heeft bedoeld.**

Ja. Je zorgt dat je gewoon genoeg kennis hebt over de componist. Maar die tegenstelling tussen Stravinsky en Schönberg is dat het voor de uitvoerder een verschil is. Stravinsky werd gek van mensen die zijn muziek interpreteerden. Wat is interpreteren voor hem: muzikaal spelen. Af-fraseren, ritenuto op het eind van de frase, inzoomen, fluctuaties in tempo. Dat is juist wat Stravinsky allemaal niet wil. Het interpreteren daar is het niet interpreteren. Terwijl bij Schönberg dat soort muzikaliteit wel makkelijker past. Dat vraagt erom; het zijn altijd gebaren. Expressionisme. Stravinsky is in die zin gewoon anti-expressionistisch. Maar dat betekent niet dat je niet van de hogeschool moet zijn om Stravinsky te spelen want je moet juist al het andere doen wat de muziek dan nog weer kan oppeppen. Dus jij weet donders goed, als je dat vioolconcert van Stravinsky doet, waar je eventjes toch iets kan doen waar dat niet staat, terwijl dat niet botst met zijn stijl. Dat zijn eigenlijk altijd de dingen die interessant zijn. Wat kan je aan iets toevoegen? Je bent de kok, je zit die gerechten in perfecte temperatuur op te dienen met de juiste hoeveelheid zout, dat is waar je altijd mee bezig bent.

**De kok die heel strikt bij het recept probeert te blijven.**

Ja... Ja en nee. Het gerecht is de basis, maar je mag best één lepeltje koriander toevoegen als je denkt dat dat het gerecht ten goede komt.

**Dus je moet de geest van het recept volgen.**

Ja, de geest van het recept moet absoluut gevolgd worden. En van hoe langer geleden de muziek is, hoe meer je dat mag doen ook, volgens mij. Want het is zo ontzettend kapot gespeeld. Volgens mij zouden mensen zich doodschrikken als ze Beethoven op de piano zouden horen. De brutaliteit. Alles wordt natuurlijk over de tijd heel mooi gemaakt, alle harde kantjes gaan ervan af. Ik ken in deze tijd veel componisten, iedereen is totaal anders, en ze zijn eigenlijk altijd bezig met hun eigen ding. Ze zijn zelf nooit bezig met een algehele klassieke stijl, of romantische stijl. Nee, dat is gewoon, dit doe ik, en ik doe dit veel beter dan die gast daar, want dit wil ik namelijk. Volgens mij kun je daar extremer in denken als uitvoerder.

**Dan zeg je dus: hoe langer geleden het is, hoe extremer je erin kunt zijn, want het is afgevlakt. Daar ga je dan van uit.**

Dat denk ik ja. Ik denk dat dat de natuur der dingen is. Er is net zoveel om ertegen in te brengen, hoor, maar ik vind het zelf leuk om er op die manier over na te denken.

**Ik wil ook kijken naar de relatie met het publiek. Je zei net al: je bent niet bezig met wat het publiek ervan gaat vinden, alleen met wat de componist wil. Maar zie je ook een bepaalde rol of missie voor een uitvoerder om muziek waarvan je vindt dat het helemaal geweldig is te gaan verkopen aan het publiek?**

Wat bedoel je dan met verkopen?

**Dat er mensen daadwerkelijk kaartjes kopen.**

Ja. Natuurlijk. Enthousiast maken. Het is hartstikke leuk om naar een concert te gaan, en het is ook je taak als uitvoerder om mensen daar enthousiast voor te maken. In die zin moet je het ook verkopen. In deze tijd al helemaal. Er is heel veel te zien en er zijn heel veel andere soorten vermaak waar ze heen kunnen gaan, dus je moet iets speciaals doen. Je moet als

uitvoerder een band met je publiek maken. Op welke manier je dat doet, dat moet je zelf weten. Dat moet je ook gewoon gebruiken. Je hebt natuurlijk zelf dingen in een karakter wat bij jou hoort en wat je gaat gebruiken om mensen daarheen te krijgen. Als jij daar een middel voor vindt, vind ik dat zeer goed om te doen. Dat is niet je compromitteren, "ik moet de boel zo nodig verkopen". Natuurlijk moet je de boel verkopen, want je wilt musicus zijn.

**Zijn er speciale manieren waarop jij actief hiermee bezig bent?**

Ik praat altijd bij concerten. Dat is een manier om een band te creëren. Vooral ook om het hoogdrempelige eraf te halen. Muziek is gewoon muziek; dat dat de atmosfeer heeft van rokkostuums en mooie jurken, dat is allemaal leuk en aardig maar dat maakt niet uit. Het bijzondere van klassieke muziek, of hedendaagse muziek, dat moet je zonder opsmuk doen en het zo normaal vinden. Als je dan een verhaal vertelt, en dan niet van "hij heeft het in 1933 geschreven", maar juist dingen die over de muziek gaan en wat je er zelf interessant aan vindt en waarom het voor jou betekenisvol is, dat is veel leuker om aan mensen te vertellen. Dat is dan een wapen. Dat kun je in de strijd werpen.

**Denk je wel eens na over programmering, dat je een heel moeilijk naast een aangenaam stuk zet?**

Nee, niet om het aangename... Of jawel, als contrast.

**Ik bedoel, dat je weet dat je een stuk graag wilt spelen maar dat ligt wat lastig, dus dan moet ik bij de rest meer *pleasen*.**

Ja. Schaamteloos. Ik heb genoeg radicale concerten gedaan, van: dit moeten de mensen maar slikken. Maar die tijd is nu niet meer. En dat hoeft ook helemaal niet. Waarom zou dat moeten? Natuurlijk heb je wel eens een programma dat je denkt, Jezus, wat een mooi programma. Ook voor de Reinberts onder ons. Maar er zijn ook programma's denkbaar die juist alle hoeken en gaten opgaan en toch als één programma goed worden ervaren. Wij organiseren altijd het festival in Schellingwoude en die programma's daar hangen ervan af wanneer iemand toevallig kan spelen. Dan proberen we het wel zo bij elkaar te doen, dat wij dan één stuk ertussen doen dat het precies net een mooi contrast is of een mooie aanvulling. Daar moet je heel erg goed mee bezig zijn, dat is zo belangrijk. Dat zorgt dat mensen ook volgende keer naar je concerten komen. Dat zijn de dingen waar je ook veel tijd in moet steken. Wat ga ik spelen, en waarom. Het moet afwisselend zijn. Je kunt mensen niet een avond met één soort muziek lastig vallen. Niet meer. Als je kijkt naar de programma's van vroeger... Mijn god. Kijk, toen waren er nog geen films. Er zijn nu natuurlijk altijd nog mensen die van rare dingen houden, maar om een groot publiek wilt trekken, dan gaat dat niet. Niet dat dat specifiek mijn bedoeling is. Ik vind het alleen maar leuk als het wel gebeurt, maar ik speel liever muziek die ik wil spelen en dan kijk ik wel of ik er meer publiek voor kan warmmaken. Ik denk ook dat de meeste mensen toch niet langer dan anderhalf uur volhouden. Je kunt tegenwoordig bijna nog beter korte concerten doen zonder pauze. In Splendor doen we dat bijna altijd op zondagmiddagen, dat je ook van die rare programma's maakt, maar dan korter. Iedere tijd heeft uiteindelijk zo zijn rare dingen. Momenteel zijn mensen veel meer bezig met dingen dwars door elkaar, allerlei stijlen. In onze sector zijn heel veel oude mensen die naar concerten gaan en die moeten het ook mooi blijven vinden.

Ik ben wel benieuwd wat Reinbert allemaal gaat zeggen. Hij is natuurlijk ook wel iemand die zegt dat de componist degene is naar wie je moet luisteren.

**Ja, dat is wat Stravinsky ook zegt, en dat is de manier waarop ik ook ben opgevoed en iedereen waar ik contact mee heb gehad zal dat ook vinden. Wat dat betreft wordt het een beetje eentonig.**

Ja, maar toch doen er heel veel dat niet, als je ze hoort spelen.

**En ze zeggen dat Stravinsky dat ook niet doet, als je hem hoort spelen. Hij zegt: je moet executeren, niet interpreteren, maar zelf doet hij bij iedere opname iets anders.**

Maar de interpretatie daar is ietsje ruimer. Het is niet zo dat je Stravinsky alleen maar moet spelen precies zoals het er staat. Maar wat Stravinsky niet wilde, was dat er een automatische saus overheen ging van hoe men in die tijd gewoon was te spelen. De romantische saus. Hij wilde dát vooral niet. En als je dat niet doet, dan blijft er toch veel over voor expressie, ook bij Stravinsky. Die aria's in het vioolconcert, daar kun je toch aardig een kant mee op. Heb je de *rehearsal tapes* met hem ook gehoord? Iemand uit het orkest vraagt, "moeten we hier een diminuendo maken?" En hij kijkt in de tekst en zegt: "No. Tohellwith diminuendo."

**Hilarische man is het ook.**

[...]

**Ontzettend bedankt voor dit interview!**

Ja, graag gedaan!

## **Appendix IV: Conversation with Heleen Hulst**

Den Haag, 18 februari 2016

**Wat is het eerste wat je doet als je een nieuw stuk voor ogen hebt van een hedendaagse componist? Hoe pak je zo'n stuk aan?**

Zijn er al noten? Of zijn er nog geen noten?

**Dat is ook een goede vraag!**

Nou ja, bijvoorbeeld een Martijn Padding, daar ga je mee zitten en dan zeg wat je leuk vindt, of interessant vindt, of wat je goed kunt. Martijn liet ik allemaal stukken horen die ik heel goed vond voor viool. Lang niet alle componisten weten goed hoe ze voor strijkers moeten schrijven. Dat merk je altijd ook aan de discussies over bogen: of het streekbogen of fraseringen zijn. Voor blazers zijn het altijd fraseringen, want die moeten ergens ademhalen.

**Dus als een stuk door een strijker is geschreven...**

...dan weet je wel dat je de boogjes serieuzer neemt.

Ja, hoe pak je het aan? Je gaat gewoon heel goed kijken wat er staat. Daar probeer je een beetje een idioom uit te halen. Als je heel veel gespeeld hebt, heb je wel een beetje een idee. Een leuk voorbeeld is Paul Therios; dat is het eerste stuk dat voor Gerard en mij werd geschreven. Ik was nog best jong en had nog niet heel veel moderne muziek gespeeld. Ik speelde het voor hem en hij zei: waarom speel je het zonder vibrato? Ja, ik kreeg de noten en dacht gewoon: dat moet zonder vibrato. Het heeft er ook mee te maken dat een piano natuurlijk altijd diminuendo heeft na het indrukken van een noot en daar moet je goed mee mengen. Dat kun je niet in de notatie zien, maar dat beslis je zelf, omdat het bij het idioom hoort.

**Terwijl hij er niet zo over na had gedacht?**

Nee, hij had er niet zo over nagedacht. Hij zei er wat van omdat hij het opmerkelijk vond. Toen speelde ik het met vibrato voor hem en hij zei: nee, het moet gewoon zonder. Maar hij was geen strijker, dus het was niet iets waar hij over had nagedacht. Je vult natuurlijk veel dingen in, maar als componist vul je ook heel veel dingen niet in. Het notenschrift is eigenlijk zo beperkt. Vroeger deden ze heel veel versieringen, werd er heel vrij gespeeld. Nu nemen we dat heel strikt, heel serieus.

**Notatie is dus niet alles.**

Nee, niet alles staat erin. Bijvoorbeeld, vibrato.

**Vibrato is natuurlijk een goed voorbeeld voor de viool. Hoe benader je dat dan? Hoe probeer je te ontdekken of je vibrato moet gebruiken?**

Meestal vertelt het stuk het wel. Dat is dan een soort intuïtie of het wel of niet bij het stuk past. Vivier bijvoorbeeld; dat is dan met blazers, dan maak je clusterakkoorden met klarinet en die vibreert natuurlijk ook bijna niet. Als je met kleuren bezig bent, dan valt vibrato veel eerder af. In ieder geval besef je dat je met kleur bezig bent, in plaats van dat het iets automatisch is wat je altijd maar doet.

**Over de samenwerking met een componist vanaf het allereerste moment – als de noten er nog niet zijn: heb je voorbeelden van componisten waar je mee hebt gewerkt die je echt bijzonder vond?**

Reinbert zal het ook wel hebben genoemd, maar Kurtág is een bijzonder voorbeeld. Janacek eigenlijk ook, daar had ik heel graag mee willen samenwerken. Die notatie roept zoveel vragen op. Bij Kurtág is dat heel sterk zo. Hij schrijft dan: 'quasi non rit.'; 'non forte marcatisimo'. Hij schrijft ook geen metronoomcijfers, geen maatscijfers zelfs. Het gaat heel erg over gevoel, het komt echt van binnenuit. Hij heeft niet de *tools* om op te schrijven wat hij hoort. Wat dat betreft denk ik dat het essentieel is bij de muziek van Kurtág dat je met hem hebt gewerkt, zodat je in ieder geval een beetje weet wat hij bedoelt. En dan nog kun je er heel erg naast zitten.

**Maar als je niet met hem kunt werken, hoe pak je dat dan aan? Kun je zijn muziek dan wel goed uitvoeren?**

Ik denk dat ik dan naar heel veel opnames zou luisteren van mensen die wel met hem gewerkt hebben. Dat legt gewoon heel veel uit.

**En dan zou op die manier de juiste interpretatie van het stuk worden voortgezet?**

Ja. Het is wel interessant, want Job ter Haar doet nu onderzoek naar de vingerzettingen van Piatti – dat gaat over muziek van Brahms. Maar als je kijkt naar de vingerzettingen van Joachim uit die tijd, dat leert je heel veel over een stijl die wij nu helemaal niet meer gebruiken. Vingerzettingen vertellen iets over hoe het toen werd gespeeld. Kijk, wij hebben nu ook een uitvoeringspraktijk die heel anders is dan die van 40 jaar geleden, gewoon door wat we met notatie doen. We zijn een hele strikte manier van kijken begonnen. Heel sec wat er staat, en dat doe je dan. Maar zeker bij de oude muziek moet je dan ook gebruiken wat er toen aan stijlmiddelen werd gebruikt. Maar dat is natuurlijk niet je onderzoek.

**Is het de rol van de uitvoerder bij moderne muziek dan om zo precies mogelijk te doen wat er staat?**

Nee, dat denk ik dus... Ja, je moet er vanuit gaan... Maar er zijn dingen die niet werken. Het leuke van met componisten werken is dat je suggesties kunt doen. Of zeggen: wat bedoel je hier mee? Kijk, Bach en Beethoven, daar heb ik ook wel vragen voor, maar dat is het leuke van levende componisten. Een heel goed voorbeeld is het celloconcert van Sjostakovitsj; Rostropovitsj ging dat spelen. Er stond een tempo-aanduiding bij en die deugde gewoon helemaal niet. Rostropovitsj ging dat spelen en zei: moet het niet dit en dit zijn? Toen hebben ze het aangepast. Maar als je nu zou teruggaan naar de bron van wat Sjostakovitsj geschreven heeft, dan zit je er eigenlijk naast, want in samenspraak met de uitvoerders maak je een tweede versie, pas je dingen aan die wel of niet werken. Dan merk je heel erg hoe niet serieus je de notatie eigenlijk moet nemen.

**Dan moet je maar wel net weten welke dingen je wel en niet serieus moet nemen.**

Dat weet je dus niet, behalve als je er met de componist aan gewerkt hebt. En als de componist slim is, laat hij de veranderingen in de tweede editie opnemen. Dat heb je met Abrahamsen ook vast gemerkt. Want soms blijkt de praktijk heel anders, zeker als het een instrument is dat de componist nooit speelt.

**Bij Beethoven zijn er natuurlijk ook mensen die nu zeggen: hij schrijft dit op, maar ik ben ervan overtuigd dat dat dit had moeten zijn. Dat doe je natuurlijk ook, maar dan kun je het niet verifiëren.**

Nee, en dat is nu juist zo leuk, dat dat wel kan met levende componisten.

**Maar hier gaat het steeds om het geval dat je iets tegenkomt waarvan je je afvraagt of het wel zo moet en je het aan de componist vraagt, die dan misschien wel een aanpassing pleegt. Maar dan blijft het: je doet precies wat de componist zegt. Dus op een fundamenteel niveau blijft het: je doet wat de componist zegt. Punt.**

Ja... Ik ben altijd het meest zenuwachtig voor de eerste repetitie met de componist. Veel meer dan voor het eerste concert. Gewoon omdat je hoopt dat je de plank niet mislaat. Dat je recht doet aan wat iemand heeft opgeschreven. Ik had het er laatst met een componist over, die zei: ja, een componist is ook maar een componist.

**Welke componist was dat?**

Ja, haha. Dat was Huba de Graaff. Maar ik zeg, nou ja, ik wil in eerste instantie dat de componist tevreden is. Ik zal niet snel iets veranderen wat de componist niet wil veranderen, alleen omdat ik het beter vindt. Behalve als het echt helemaal niet werkt op een concert, dat je zelf helemaal naar niks klinkt daardoor. Het is natuurlijk ook goed om een componist dan te overtuigen van zoiets. Componisten kunnen ook wel dingen die je voorstelt beter vinden dan wat ze zelf bedacht hebben. Dat komt ook wel voor.

**Schönberg en Stravinsky hebben van alles geschreven over de rol van de uitvoerder. Stravinsky zegt: je moet niet interpreteren, maar executeren. Hij heeft een hartsgrondige hekel aan mensen die gaan interpreteren – die zijn muziek gaan interpreteren. Hoe sta jij hier tegenover? Zou jij je in het kamp van een van die twee scharen?**

Ik denk dat hij er veel meer op doelt dat je geen stijl erop moet kwakken die niet bij zijn muziek hoort. Ik denk dat Stravinsky heel veel slechte ervaringen heeft gehad. Hij heeft veel balletmuziek geschreven. Zo'n Sacre bijvoorbeeld – hij zit dan met zo'n slecht orkest dat *ritenuto's* gaat spelen... Hij heeft ook wel eens gezegd: 'Tohellwith *ritenuto*'. Hij haatte dat af-fraseren, en moodoenerij. Wat dat betreft is Schönberg een hele andere stijl, dus het is ook niet raar dat die twee lijnrecht tegenover elkaar staan. Maar ik geloof wel dat je kunt *interpreteren* in de stijl van wat een componist wil. Maar, wat is interpreteren? Het is articuleren; het is de soep peperen en zouten. Het zit er allemaal al in, maar door accenten doe je dat. Ja, hij wil het gewoon perfect gespeeld, maar wat is perfect gespeeld? Dat is bij Stravinsky natuurlijk een stuk makkelijker, omdat hij de tempo-aanduidingen goed zet, en hij zet de accenten goed, dus je kunt zijn muziek puur spelen. Maar ja, dan zou je het net zo goed door een synthesizer kunnen laten doen. Dus ik geloof er niet in dat je zijn muziek helemaal niet kunt interpreteren en dat hij daar ook niet van houdt, want hij had natuurlijk zijn favoriete uitvoerders. Of nou ja?

**Ja, zichzelf misschien?**

Nou ja, het is bij hem natuurlijk heel raar, want als je naar zijn opnames luistert, is de ene totaal anders dan de andere. Je moet wel bedenken, dat die mensen allemaal met orkestmusici te maken hebben gehad. Zonder orkestmusici af te kraken: ensemblemusici zijn iets meer gewend zelfstandig na te denken en niet in een groepsdynamiek mee te gaan. Ligeti schrijft dan in het hoorntrio: Hoorn pp, viool p, en dan staat er nog een asterisk bij: Hoorn en viool moeten even sterk zijn. Als je het leest denk je, de hoorn moet zachter zijn dan de viool, maar dan gaat hij er dus al vanuit dat de hoorn harder is dan de viool, dus dat hij *nóg* zachter moet spelen om te zorgen dat je even zacht bent. Hij is daar later ook op teruggekomen. Hij zei: ik heb al die stukken onderdynamiek geschreven omdat die orkesten veel te hard speelden. Die ensembles namen het veel preciezer, en dan vond hij het veel te zacht. Ik vind dat heel interessant, want dat is natuurlijk een reactie op een uitvoeringspraktijk. Dat is met Stravinsky zo geweest en dat is met Ligeti ook zo geweest. Dat is ook waar die allergie tegen interpretatie vandaan komt: dat mensen ermee aan de haal gaan omdat ze zo onbewust spelen.

**Dus het fenomeen dat componisten zo ontzettend precies zijn gaan doen in hun notatie, komt voort uit een uitvoeringspraktijk waar zij het niet mee eens waren?**

Ja. Waarin slap werd gespeeld, als in: waar niet goed werd gekeken naar wat er stond. Waar werd "geïnterpreteerd". Op die manier heeft Stravinsky een hekel aan interpreteren, omdat het het naar jezelf toetrekken van zijn muziek is, terwijl hij gewoon wil dat zijn muziek klinkt. Maar daar kun je nog wel je eigen inbreng maximaal maken.

**Mag ik dat zo parafraseren: Stravinsky kun je wél interpreteren, namelijk daar gewoon te doen wat er staat en doen wat Stravinsky wil – hoewel dat eigenlijk nog heel vaag is. Maar als Stravinsky zegt dat je niet moet interpreteren, dan bedoelt hij eigenlijk iets anders.**

Hij bedoelt eigenlijk: niet doen wat er niet staat. Maar binnen wat er staat, zijn er natuurlijk interpretaties mogelijk. Of nou ja, interpretaties: je hebt swing of je hebt geen swing – hoewel swing een beetje een fout woord is. Het is net als met toneel: als je precies leest wat er staat, heb je nog wel heel veel mogelijkheden van benadrukken. Die vergelijking gaat ook een beetje mank...

**Stravinsky heeft inderdaad exact diezelfde vergelijking gemaakt in zijn *Six lessons*, maar juist als tegengesteld argument. Hij zegt dat je in toneel veel vrijheid hebt wat tempo en alles betreft bij het spreken van geschreven teksten, maar in muziek heb je dat niet, want dat staat vast. Dus dan moet je het ook doen, wat er staat.**

Ja, dat is eigenlijk ook zo! Maar ik denk wel dat je heel erg ver komt als je doet wat er staat, bij Stravinsky. Ik weet niet wat je eigen ervaring is bij het vioolconcert?

**Ja, doen wat er staat!**

Maar dan nog zijn daar natuurlijk nuances in.

**Wat mij opviel, is dat ik maandenlang alleen maar heb gekeken naar wat er staat en wat ik moet doen, ook wat betreft tempi en ritenuto – dat laatste niet doen als het er niet staat. Als ik het vervolgens speel, krijg ik als commentaar: wat speel je dat toch vrij!**

Hee, dat is grappig.

**Wat bedoelen ze dan met vrij spelen? Misschien is dat dan iets dat interpreteren is: dat je wel doet wat er staat, maar er dan toch iets van maakt. Los van dat je alleen maar als een synthesizer speelt wat er staat, want dan zou niemand zeggen: dat klinkt vrij.**

Ja. Maar misschien heeft het er ook wel mee te maken of je een taal vloeiend spreekt. Je merkt zelf ook met dat vioolconcert van Stravinsky: als je er écht boven staat, ben je vrijer. Wat is dat vrijer dan? Dan ben je niet met de materie bezig... Dat zijn wel ingewikkelde dingen. Maar wat bedoelde die mensen dan met dat je het zo vrij speelde? Als iets positiefs of iets negatiefs?

**Ja, dat weet ik niet eens.**

Ja, je moet er toch je eigen verhaal van maken. Maar met Stravinsky is het best wel ingewikkeld.

**Dat is natuurlijk met andere componisten heel anders? Schönberg bijvoorbeeld?**

Ja, dat benader je heel anders. Dat heeft veel meer vrijheid in zich, dat moet ook meer heen en weer gaan, veel meer rubato. Stravinsky is juist heel strak. Hij is ritmisch zo strak, daar valt weinig eer te behalen. Je weet zelf wat het verschil is: als je twee slagjes sneller op een metronoom bent, heb je toch een ander gevoel bij een stuk. Hij ging zelf juist enorm heen en weer – de ene keer is het snel, de andere keer is het langzaam.

**Wat doe je met dat gegeven?**

Dan kies ik gewoon wat ik vind dat goed klinkt en wat ik denk wat de zeggingskracht zou moeten zijn. Je zoekt natuurlijk toch gewoon de maximale zeggingskracht.

**Zoek je die zeggingskracht dan voor jezelf, bijvoorbeeld, hij schrijft 120, hij speelt tussen de 90 en de 130, ik kies 110?**

Ik luister misschien dan meer nog naar de articulatie die hij doet, of iets echt kort of lang is, en dan besluit ik zelf wat ik dan het beste vind klinken. Als er zoveel tegenstrijdige informatie is, dan kun je niet anders. Zeker op viool: je hebt altijd wel een lengte die precies klopt. Maar het kan daardoor net zo goed zijn dat je het de ene keer sneller speelt dan de andere keer, op een concert. Ook omdat je aan het zoeken bent – precies wat hij zelf ook doet, eigenlijk.

**Is dan het tempo van de ene uitvoering beter dan van de andere, of horen zulke verschillen gewoon bij het uitvoeren?**

Het hoort ook een beetje bij de uitvoering en het hoort ook een beetje bij akoestiek. Dat heb je zelf ook wel gemerkt, in een mooie akoestiek kun je soms iets langzamer spelen omdat het lekkerder klinkt. Soms voel je juist dat iets doodvalt. Ik denk dat hij dat ook wel heeft gehad, in die droge orkestbakken. Ook wel grappig dat die balletstukken later veel meer zelfstandig werden gespeeld – leSacre, les Noces, de Vuurvogel, die hoor je vaker zonder ballet dan net. Daar komen die uitspraken ook vandaan. Die dansers willen het sneller of langzamer want anders kunnen ze hun passen niet doen. Dus ik denk dat het ook wel een soort frustratie zou kunnen zijn geweest, van Stravinsky. Want er zoveel verschillende kanten op geïnterpreteerd. Dat is net een beetje als Ligeti, die ook vanwege zijn slechte ervaringen zo streng gaat noteren; dat hij expliciet noteert dat de hoorn pp en de viool p even hard moeten zijn. En waar de hoorn níet moet ademen. Of: 'totdat je zwart voor ogen ziet'. Of bij iets dat heel moeilijk is: 'es istmöglich!'

**Ligeti is daar natuurlijk wel een uitzondering in – of zijn er meer componisten die dat zo deden?**

Nee, Ligeti is wel een uitzondering. Je hebt ook componisten die het juist heel leuk vinden dat uitvoerders hun eigen inbreng hebben. Die zeggen: nu is het stuk van jou, maak er maar wat van.

**Hangt het ervan af wat voor componist het is – streng of niet – hoe je een stuk interpreteert?**

Nee, je gaat toch eerst naar de notatie. Je weet op een gegeven moment wel hoe je dingen moet interpreteren bij verschillende componisten. Bij componisten die daar heel vrij in zijn, ga je op een gegeven moment wel eerder je eigen gang, dat denk ik wel. Abrahamsen bijvoorbeeld is ook heel precies.

**Heb je met Abrahamsen samengewerkt?**

Ja, met het Schönberg-ensemble wel.

**Kun je daar meer over vertellen?**

Ik vind het zo fijn dat hij heel positief is maar heel streng. Dus hij weet heel goed wat hij wil. Ik vind het zelf altijd heerlijk als componisten echt weten wat ze horen. Soms speel je wel eens een stuk en speel je een foute noot en de componist hoort het helemaal niet. Dat vind ik op een bepaalde manier ook een beetje frustrerend. Maar goed, je hebt natuurlijk een verschil tussen akkoorden-componisten en kleuren-componisten; in akkoorden is een halve noot verschil minder problematisch.

**Wat hebben jullie toen gespeeld van Abrahamsen?**

Wald. We hebben een CD opgenomen. Hij is heel goed met balans ook; wie hij dan sterker wil horen. Hij is echt een harmonische componist.

**Met dat project op het KC heb je de voorrepetities gedaan?**

Ja, maar ik heb niet met hem rechtstreeks gewerkt. Hij was er toen nog niet bij.

**Heb je toevallig met Willem Jeths iets gedaan?**

Ja. Ik heb met hem het duo voor twee violen gedaan, Morpheus heet dat. Ik heb een keer een heel programma met hem gedaan. Zijn pianotrio was daar ook bij, heel mooi stuk. Toen stond ook het pianotrio van Keuris op het programma, dat was zijn leraar. Voor het ASKO|Schönberg heeft hij niet zoveel geschreven, maar met het Nieuw Ensemble heb ik misschien wel eens een keer met hem gewerkt.

**Hoe is hij om mee samen te werken?**

Hij wist ook wel goed wat hij wilde. Hij was wat meer verlegen. Componisten zijn soms ook gewoon heel blij als hun muziek goed wordt gespeeld, dan hebben ze niet zoveel wensen. Het gaat bij hem natuurlijk allemaal over die effecten, de kras enzo, hoe je dat dan doet. Ik had wel een goede samenwerking met hem, maar ik kan me daar niet zo heel veel van herinneren.

**Zijn er componisten met wie je van de eerste noot tot aan de uitvoering hebt gewerkt?**

Martijn [Padding]; Guus Janssen. Er zijn best veel stukken voor Gerard en mij geschreven en later natuurlijk voor Nieuw Amsterdams Peil. Louis, ook. Louis is zo iemand, dat is heerlijk – je moet als componist ook een soort afstand tot je werk kunnen hebben, en dat kunnen ze lang niet allemaal. Bij Louis is het dan soms zo, als je een stuk voor het eerst speelt, dat hij zegt: oh, die hoorn moet die noot daar helemaal niet spelen. Hij kan ingrijpen in zijn eigen muziek. Het is natuurlijk best wel een moment voor een componist, het moment dat hij voor de eerste keer hoort wat hij heeft opgeschreven. Soms blijken dan tempi ook niet goed te kloppen, omdat dat best wel moeilijk is als je een instrument niet zelf speelt. Ze zeggen wel eens dat bij componisten de tempi vaak hoger liggen omdat ze sneller kunnen denken dan wat je kunt spelen, omdat het dan door een fysieke molen moet.

**En bij Martijn Padding en Guus Janssen, zijn daar bijzonderheden?**

Martijn gebruikt heel erg wat je zelf aangeeft. Ik kan bijvoorbeeld goed pizzicato spelen, dus dat laatste deel van het vioolconcert zit dan ontzettend veel pizzicato in. We hadden een keer een effectje met een paperclip, dat gebruikt hij dan ook meteen in zijn stukken. Dat is natuurlijk heel leuk. Dan wordt het ook iets van je samen – een heel klein beetje maar, want hij schrijft natuurlijk de noten. Hij is ook heel streng, vind ik. Het is altijd fijn als je dezelfde taal spreekt als een componist en een componist voelt dat dan ook. Op een gegeven moment hoef je elkaar niet zoveel te zeggen, want dan weet je wat een notatie betekent. Met Martijn heb ik dat ook, ik heb zoveel stukken met hem gespeeld.

**Dus als je een eerste keer een stuk van iemand doet, is dat minder makkelijk?**

Ja, je moet even weten wat de notatie betekent, je moet de taal leren.

**En dat is eigenlijk anders voor iedere componist?**

Ja. Je hebt natuurlijk scholen die je herkent, de Haagse school bijvoorbeeld. Dat herken je op een gegeven moment wel.

**Is er een verschil tussen de manier waarop je hedendaagse muziek – als in: alles na Schönberg – benadert en de muziek van daarvoor?**

Inmiddels niet meer. Dat heb je misschien van Gerard al wel eens gehoord: als hij dan zo'n Sibelius concert moet begeleiden, dan zegt hij dat ze allemaal dingen doen die er helemaal niet staan – ritenuto's, fermates. En dat is allemaal doordat er een soort speelpraktijk over een stuk heengaat. Dat kan helemaal een eigen weg gaan en dan wordt zo'n stuk toch anders. Ik speel ook veel oude muziek op darmsnaren en de overeenkomst daartussen is dat je in beide gevallen teruggaat naar de bron. In de oude muziek doe je onderzoek naar vingerzettingen enzo, naar hoe er toen werd gespeeld. Met name met de romantische muziek is het individu zoveel groter geworden. Ik heb een keer een programmablaadje gezien van een concert in het Concertgebouw uit 1920 ofzo. Daar staat dan heel erg groot een nieuw stuk van de componist op, misschien wel Mahler, daaronder staat het orkest iets kleiner, daaronder nog kleiner 'onder leiding van' en de solist ook klein. Dus de componist heel groot. Nu is het allemaal heldendom: het gaat allemaal over de dirigent, de solist. Dat is echt een verandering geweest. Dat heeft met de Romantiek te maken, dat het individu zo belangrijk werd.

**Dat is 1920, dat programma? Want de Romantiek was van daarvoor.**

Ja, zoiets. De Romantiek was van daarvoor, maar het heldendom, vooral van de dirigent en de uitvoerders, dat is van de 20<sup>e</sup> eeuw. Ik vond het wel opmerkelijk dat je dat zo kunt zien.

**Dan heb je ook dat dirigenten op zoek gaan naar hun eigen interpretatie van een stuk.**

Ja en dat dirigenten soms belangrijker worden dan het stuk. Dat is ook wel eens de frustratie van hedendaagse componisten. Ligeti ook, die wordt dan hele bekende dirigenten uitgevoerd, maar hij was dan echt een *enfant terrible*, hij verbood het gewoon. Hij heeft Ronald Brautigam ook verboden zijn muziek te spelen. Er was ook een cd-contract, dat iemand – ik weet niet meer wie dat was – een heleboel muziek van Ligeti voor een beroemd label zou opnemen. Na de eerste CD heeft Ligeti dat stopgezet en toen is het naar Reinbert gegaan, met het ASKO|Schönberg. Dat heldendom van die dirigenten die ook nog eens 30 keer meer verdienen dan de componist.

**In dat conflict tussen de (beroemde) dirigent die zijn eigen ego wil laten horen en de componist die gewoon zijn muziek wil horen, sta jij dus aan de kant van de componist.**

Ja. Heb je die documentaire *Imperfect Harmony* gezien? Dat gaat over een stuk dat Louis heeft geschreven voor het Concertgebouworkest en dat werd gedirigeerd door MarissJansons. Dat is echt tot een enorme clash gekomen. Jansons begreep niets van de muziek van Louis, het interesseerde hem eigenlijk niet. En daarom was het orkest ook helemaal niet geïnteresseerd. Daar kon je heel sterk dat conflict voelen. Louis wilde eigenlijk ook niets voor symfonieorkest schrijven, want dat vond hij zo'n belegen idee. Hij had gewoon een hekel aan zo'n orkest. En eindelijk na zoveel jaar schreef hij weer zo'n stuk en dat ging helemaal mis. Hij had het gewoon niet moeten doen.

**Lag dat dan aan het ego van MarissJansons?**

Nee, gewoon dat hij er helemaal niets aan vond. Maar ja, wat zegt een ego over dat je je helemaal niet verdiept in iets dat op je lessenaar ligt. Ze hadden het hem gewoon niet moeten vragen. Maar ja, het was het jubileumconcert. Gewoon een heel erg foute match: Louis had het niet moeten schrijven, Jansons had het niet moeten dirigeren. Maar het is wel een heel goed voorbeeld van onbegrip of onkunde van een dirigent om iets met een partituur van een hedendaags stuk te doen. Hij sprak gewoon die hele taal niet, en kon het ook niet overbrengen op het orkest. Wat dat betreft zijn componisten natuurlijk heel erg afhankelijk van uitvoerders en hebben ze ook hun favorieten daarin.

**Vind jij zelf van jezelf ook dat je bepaalde talen van bepaalde componisten beter spreekt dan andere?**

Ja. Wat ik bijvoorbeeld niet zo goed kan is van die kwarttoonmuziek... Als het nergens heengaat... Nou ja, daar heb ik gewoon niet zoveel mee. Dat kan ik ook gewoon niet zo goed. En wat ik ook niet echt goed kan – veel mensen zullen dat ontkennen – maar écht swingen, dat kunnen maar heel weinig mensen. John Adams, maar dat het dan echt groovert. Echt groovert... Ik kan het wel bij benadering, maar niet echt.

**En dingen waar je juist goed in bent?**

Ja... Ingewikkelde ritmische dingen kan ik wel goed. En ik heb snel overzicht over een stuk.

**Ingewikkelde ritmes zit in Abrahamsen.**

Ja. Als je goed bent met ritmes heb je een voorsprong op andere mensen, want het betekent dat je daar niet over hoeft na te denken en dus dat je veel meer tijd hebt om te luisteren en dan te kleuren en met andere dingen bezig te zijn. Maar als mensen niet van nature makkelijk met ritmes zijn, komen ze moeilijk over een bepaald punt heen, van interpretatie, eigenlijk.

**Dus dan kom je niet aan interpretatie toe?**

Nou, dat duurt dan veel langer, denk ik. Ja. Want ze zijn te veel bezig om op te lossen wat er staat.

**Zie je een taak voor de uitvoerder om een modern werk te verkopen aan het publiek?**

Ja. Ik vind dat je moet proberen het zo goed mogelijk over het voetlicht te krijgen. Wat ik al zei: ik ben altijd veel zenuwachtiger voor de eerste repetitie met de componist dan voor de eerste uitvoering. Maar als je dan weet dat je de taal begrepen hebt, dan kun je wel een stap zetten. Dan krijg je meer zelfvertrouwen. Dan kun je het makkelijker over het voetlicht brengen. Dan kun je je eigen ding erbij doen.

**Wat zijn de beste manieren om mensen te enthousiasmeren voor een componist in het bijzonder of voor hedendaagse muziek in het algemeen, als uitvoerder?**

Ik merk dat het heel erg helpt als je een mondelinge toelichting geeft. We hebben een keer een vioolsonate van Stefan Wolpe gespeeld. Dat is superingewikkelde muziek om te spelen en ook om te luisteren. Maar als je dan aan het publiek zegt dat je er heel hard aan hebt gewerkt en dat het echt heel ingewikkeld is, maar wel aangeeft waarom je het zo goed vindt, en dat het publiek er nu ook hard voor moet werken, dan zit je samen... Mensen zijn dan welwillender om ernaar te luisteren. Je hoort altijd dat mensen het heel fijn vinden als je iets vertelt.

**Ben je ook wel eens met programmeren bezig, om een zwaar stuk met een mooie strik in te pakken?**

Ja, je probeert niet alleen maar een bos prikkeldraad te verkopen. Dat is ingewikkeld voor het publiek. Ik probeer dan wel een programma te maken waar van alles inzit. Juist als het tegenover iets heel makkelijk zit is het misschien wel een welkome afwisseling, of staan mensen er meer open voor. Als het kan, is het wel leuk om het goed in te bedden.

**Volgens mij hebben we de belangrijkste dingen wel besproken. Is er nog iets wat je kwijt wilt over de rol van de uitvoerder?**

Je moet altijd wel proberen van de materie los te komen, de materie waar je juist zo in bent gegaan. We hebben het met ons kwartet ook wel gehad over hoe je je beweegt tijdens generale pauzes. Ik vind wel dat je een concert als een theateraal ding moet zien. Dat helpt het publiek ook wel. Dat je je bewust bent van de spanning die de muziek heeft. Als je net je laatste noot hebt gespeeld en iemand anders is nog bezig, dan is de spanning er nog. We deden laatst een stuk waar iedereen ook slagwerkdingen moest doen, en iedereen zat zo te kijken – ik zei, ja, het is ook een ritueel ding, het is ook een visueel ding. Een concert is ook een visueel ding. Vroeger werd er helemaal geen aandacht aan besteed, maar: hoe staat het op het podium? Hoe is de belichting? Hoe ga je van het ene deel naar het andere, zonder dat er spanningsbreuken zijn. Ik geloof wel dat dat nu steeds meer aandacht krijgt, dat je het ook als een theateraal event moet zien.

**Terwijl dat juist per definitie iets is wat componisten niet opschrijven in hun notatie.**

Nee, en waar het vroeger helemaal niet over ging, maar nu wel.

**Vroeger, als in: Beethoven?**

Vroeger als in Schönberg. Die speelden in de Musikverein vier keer hetzelfde stuk, lekker onder elkaar. Het zat natuurlijk heel lang in een bepaald hoekje en we proberen het eruit te halen, door het ook aantrekkelijker te maken ook door concerten theateraler te maken.

**Aantrekkelijker voor een breder publiek? Dat het niet voor de incrowd is?**

Ja. Aankleding, inbedding in het programma zelf. Je moet steeds meer aandacht besteden aan de dingen eromheen.

**Was het in de tijd van Schönberg meer voor een klein elitair groepje dan nu?**

Ja ik weet het niet. Ik denk dat in die tijd mensen beter opgeleid waren. Mensen hadden meer culturele bagage. Ik denk dat het er ook mee te maken heeft dat we nu zoveel andere dingen hebben – met de iPad kun je alles opzoeken. Maar echt in de scholing, in de educatie – toen zong je nog in een koor met z'n allen – dat muziek iets zei, maar nu zijn er zoveel muzieksoorten, is dat zo losgeslagen. De muziek van Schönberg was wel voor kenners, allemaal kunstenaars bij elkaar. Dat lijkt me heel mooi geweest, die periode.

**Dankjewel voor het gesprek!**

Graag gedaan.