

**Royal Conservatory of Den Haag  
Master of music**

Research Paper

**A MUSICIANS' VIEW ON COOPERATING WITH  
COMPOSERS**

**The influence of composers on the performance practice**

**Martin van Hees**, Master Classical Guitar  
Student number: C011892

Main subject teacher: Zoran Dukic  
Research coach: Patrick van Deurzen

February 2014



## **Abstract**

While practicing a composition musicians are challenged with making musical decisions. Often musicians are wondering if they are actually playing a composition that meets the expectations of the composer. This research focuses on the influence that a composer has on the performance of the musician.

After studying, analysing, philosophising upon and discussing about five compositions for classical guitar a conclusion will be drawn regarding the cooperation with the composer. The five compositions used for this research are made by five Dutch composers. Some of them are established composers; others are young and upcoming composers. Looking to historical happenings regarding cooperation with composer and performer makes an expansion in this research.

This research is aiming for a clear vision on the influence of the composer by recording the composition before and after meeting the composer. During the meeting with the composer discussion about the composition, and an interview will take place. An analysis is made concerning what has changed and if the changes have big consequences for the performance of the composition

The meeting with the five composers mentioned above will result in a productive collaboration between composer and performer. It is important that composer and performer are aware of their position in music. A good understanding of musical matters is important for both parties. There has to be a balance between performer and composer and one should realise that one cannot do without the other. A fruitful cooperation will lead to a sincere rendition of the music.

## Acknowledgements

As a musician and a solo guitar player, I always had the will to cooperate with numerous talented musicians and composers throughout my studies in the Royal Conservatory of The Hague. Despite the high technical skills that are required during a conservatory study, I truly believe that the performance of a musician depends on the cooperation with – and the inspiration from other musicians and the composer. With this research paper I want to raise my thoughts as regards the influences that the composer can have on the performer, not only from a technical point of view but as well from a musical perspective.

At this point I would like to thank: my teachers Enno Voorhorst and Zoran Dukic for my musical and personal development, and my research coach Patrick van Deurzen for his valuable guidance throughout this research.

During the last years I had the honour to cooperate with very talented musicians and composers inter alia Emiel Janssen, Rudmer de Vries, Emeline Dessi, Vincent van Wijk, Daan van Koppen, Bas Treub, Aktas Erdogan, Xavier Boot, Floor le Coultre, Merlijn Runia. Christiaan Richter and Jan-Peter de Graaff.

Moreover I participated in numerous projects and performances; Concierto de Aranjuez with the School For Young Talent, Ligeti Academy, Ensemble Royal and the Chamber Music projects.

I would especially like to thank Louis Andriessen, Roderik de Man, Leo Samama and Reinhold Westerheide for their time and discussion making me having a more clear view on my research but also on my personal development as a performer. A particular gratitude goes to Christiaan Richter and Jan-Peter de Graaff for composing a piece for me. I would also like to express appreciation to Iro Christina Karampampa for our long discussions but also for helping me in the proofreading process. Finally, I have debt of gratitude to my parents who have always encouraged me in all respects for all my choices musical or not.

This research paper is the start of the end of my master in classical guitar. In this research, discussion and analysis takes places of the pieces ‘Triplum’, ‘Parafraze’, ‘Remgewogen’ and ‘That all Changes’ which I will perform in June in my final performance as a master student at the conservatorium of The Hague. It will be a challenge for me to find out if there was an actual influence on me as a performer after this research process.

Martin Van Hees  
The Hague, February 2014

## **INDEX:**

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1. INTRODUCTION</b>                      | <b>5</b>  |
| 1.1. Inspiration and research questions     | 5         |
| 1.2. Methodology                            | 6         |
| 1.3. Research structure                     | 7         |
| <br>  |           |
| <b>2. THEORETICAL BACKGROUND</b>            | <b>7</b>  |
| 2.1. Interpreter/executive                  | 8         |
| <br>  |           |
| <b>3. RESEARCH PROCESS</b>                  | <b>10</b> |
| 3.1. ‘Dulcamara’: Roderik de Man            | 11        |
| 3.2. ‘Triplum’: Louis Andriessen            | 15        |
| 3.3. ‘Parafrase 1’: Leo Samama              | 19        |
| 3.4. ‘Remgewogen’: Christiaan Richter       | 22        |
| 3.5. ‘That All Changes’: Jan-Peter de Graaf | 23        |
| <br>  |           |
| <b>4. RESULTS</b>                           | <b>24</b> |
| <br>  |           |
| <b>5. ANALYSIS/DISCUSSION</b>               | <b>25</b> |
| <br>  |           |
| <b>6. CONCLUSION</b>                        | <b>27</b> |
| <br>  |           |
| <b>7. LIMITATIONS</b>                       | <b>28</b> |
| <br>  |           |
| <b>REFERENCES</b>                           | <b>29</b> |
| <br>  |           |
| <b>ANNEX I Interviews</b>                   |           |
| <b>ANNEX II Compositions</b>                |           |

## 1. INTRODUCTION

While practicing a composition, musicians are challenged with making musical decisions; where to breathe, how to phrase, what to emphasize or why to colour a note in a certain way. Often musicians are wondering if they are actually playing a composition that meets the expectations of the composer.

During my Bachelor studies I participated in several projects regarding contemporary classical music. Often the composers were present at the performances or at the rehearsals, which I found very motivating. The composer could guide the musicians, either directly or via an ensemble or conductor.

Musical ideas could be shared and technical complications could be resolved. Especially the technical complications seemed to be an issue with non-guitarist composers. Their pieces were, regarding the technical aspect, either incredibly difficult and almost unplayable or very easy. Nevertheless, the musical ideas of non-guitarist composers were far more interesting than those of guitarist-composers whose pieces are more technical delights than musical.

What kind of difficulties were the non-guitarist composers actually confronting? How could cooperation between guitarist and composer lead to a sincere performance of a musical composition?

The occurrences mentioned above were merged when I performed the piece ‘Dulcamara’ to its creator; Roderik de Man. Roderik de Man composed ‘Dulcamara’ in 1987 for Reinhold Westerheide. De Man had a clear vision on the sound-spectrum of the classical guitar. Some passages in ‘Dulcamara’ require a highly technically skilled guitarist, but there is not a part of this piece that is actually impossible to play or is of such difficulty that the music loses its flow. True craftsmanship of a good composer – a combination of musicality and technique – is shown in ‘Dulcamara’.

The urge to include more contemporary music in my repertoire led to the search of similar pieces and cooperation with five Dutch composers.

### 1.1. Inspiration and research questions

During the preparation of my bachelor exam in 2012, in which the work ‘Dulcamara’ was included, I visited Roderik de Man at his house to play ‘Dulcamara’ for him. He was delighted about the performance and interpretation, but simultaneously he could give many helpful advice regarding technical effects, musical ideas. He gave me an insight in the actual thoughts of the composer. The ideas of the composer, which I – as a performing musician – could only have guessed, were becoming an actual fact.

The ‘mystery’ around the notorious question that performing musicians ask – “Is this the way the composer would have wanted me to play it?” – was being revealed. This seems to be a revelation for me as a performing musician, as we cannot ask to long gone composers how they would have wanted their music to be played, but at the same time the revelation of ‘knowing’ is questioning my role as a performing musician, because when mysteries resolve, freedom of interpretation is limited.

The case of Roderik de Man helped me to broaden my view on his composition; he inspired me to change my interpretation and he enlarged my musical knowledge. However, it is imaginable that the opposite is also possible. This dilemma would lead to the following research question and sub-questions:

*“What is the influence of a composer on the performance practice of a performer when the performer plays this composers’ composition?”*

1. ‘Is it helpful to play the composers composition in advance to them, before actually performing it?’
2. ‘How do I play the composition before and after meeting the composer; are there any changes?’
3. ‘Does the cooperation with a composer have influence on the interpretation of the performer? Is this cooperation beneficial for the musical performance?’
4. ‘Are performing musicians merely means/tools to achieve the goal of the composer?’
5. ‘Can I name myself a ‘composer’ of my own way of interpretation?’
6. ‘Are my musical ideas meeting the composers’ musical ideas and beliefs?’

## **1.2. Methodology**

The main goal of this research is to find a more clear vision regarding the research questions through studying, philosophizing upon and analysing five compositions for classical guitar by Dutch composers. These compositions are:

- |                       |                    |
|-----------------------|--------------------|
| - ‘Dulcamara’:        | Roderik de Man     |
| - ‘Triplum’:          | Louis Andriessen   |
| - ‘Parafrase’:        | Leo Samama         |
| - ‘Remgewogen’:       | Christiaan Richter |
| - ‘That all Changes’: | Jan-Peter de Graaf |

All passages either musically, technically or worthy of consideration and all passages that are devoted to interpretation will be mentioned in the first part of the research process. The performer is creating music that is written by a composer and plays it in

a way that he (the performer) thinks is suitable according to the time period or style. For instance, playing a flamenco piece in an impressionistic way would not be stylistic. It is imaginable that after the composition is being played to its composer, a philosophical discussion will arise concerning musical ideas and technical decisions. The composer may consider to rewrite a passage or the performer may reconsider a certain fingering or phrasing. Overall the goal of this research is to find out if there is an influence on the performance and if yes what will change physically (in the actual way of playing) and mentally (in the ideas and imaginings).

Conclusion will be drawn after interviewing the composers mentioned above as well as interviewing performers that cooperated with composers. Finally, the theoretical background including visions of world wide renowned composers coupled with the outcomes of the interviews will provide a clear view on the research questions.

### **1.3. Research structure**

The structure of this research is divided in several steps with each step having its own necessities. The following steps will be elaborated in the following chapters:

After the introduction, chapter 2 follows with the theoretical background including an insight on the history of cooperation between composer and performer. Chapter 3 elaborates on the analysis of the compositions mentioned in chapter 1.2 and on the analysis of the cooperation with the composer. What follows is an analysis and discussion regarding the cooperation and interviews with the composers. The results will be presented in chapter 5 and a conclusion regarding the research questions will be drawn in chapter 6.

## **2. THEORETICAL BACKGROUND**

The romantic era instigated a development of the individual; an expression of ‘the self’. Whereas composers in the classical and baroque era were also performers and conductors, the individualisation of the romantic period caused a movement in the music world from use-music to art-music. Music moved to the concert halls where great soloists and conductors would flourish in favour of themselves rather than in favour of the composer. As regards the classical guitar in this period, their composers were guitarists as well. In the 20<sup>th</sup> century a shift took place in the classical guitar world. Renowned composers started to recognize the guitar as a concert-hall instrument and started composing for the guitar.

The discussion for cooperation between the performer and the composer, and the actual cooperation started to take place in this age.

In this chapter the influence of the composer on the performer-guitarist and vice versa will be elaborated through the century and examples will be given as regards Stravinsky, Segovia and Schönberg.

## 2.1. Interpreter / Executive

There is a difference between interpreter and executive. One of the biggest interpreters in the classical guitar world was Andres Segovia. Renowned composers of his time would often compose a piece for Andres Segovia that was later revised and changed by the maestro guitarist. Frequently Segovia changed some notes or even whole passages of a composition. Mostly these passages were practical and thus technical problems that had to be resolved or rewritten by a guitarist, because the particular composer of a composition was not a guitarist and had not the same knowledge about the instrument.

It was not uncommon that Segovia would change a passage of a composition that was actually very well playable, but due to his romantic way of interpretation he changed this passage to get the sound colour that he wanted. Famous pieces that are revised by Segovia and printed by prominent publishers are regularly very different from the manuscript written by the composer. However in the time period of Segovia the publishers had a monopoly on the copyrights and thus the manuscripts of the composers were useless. Sometimes arguments or even fights were occurring between Segovia and the composer who wrote a piece for him.

At one hand, it is of course possible to explain the musical ideas of a composer in a different way than the composer intended, but at the other hand it is quite the opposite to actually change the notes due to personal interpretation matters.

Moreover, Stravinsky, who was a contemporary of Segovia, in his book “Poetics of music”, 1947, recognized the difference between executive and interpreter and commented strongly on the exorbitant interpretation of his contemporaries:

*“The idea of execution implies the strict putting into effect of an explicit will that contains nothing beyond what it specifically commands.*

*It is the conflict of those two principles – execution and interpretation – that is 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 its message. (...) Theoretically, one can only require of the executant the translation into sound of his musical part, which he may do willingly or grudgingly, whereas one has the right to seek from the interpreter, in addition to the perfection of this translation into sound, a loving care – which does not mean, be it surreptitious or openly affirmed, a recomposition. (...) The superfluous is refined upon; a piano, piano pianissimo is delicately sought after; great pride is taken in perfecting useless*



*nuances – a concern that usually goes hand in hand with inaccurate rhythm...*”

Stravinsky’s strong outlook on the ‘ego’ of some interpreters could lead to a more humble posture of these interpreters. However the majority of the audience, in the time of Stravinsky and nowadays, want to experience a concert of Horowitz or Heifetz or Lang-Lang or Misha Maisky. The audience want to see the great *interpreters* of classical music. But before being able to meet the expectations of the audience, an interpreter/performer needs to be at first a perfect executive. When a performer evaluates from executive to interpreter, the performer needs to explain his musical feelings and ideas within certain boundaries. The boundaries are shaped by knowledge of the style of music and knowledge of the time period when this music was composed. Both Stravinsky (“Poetics of music”, 1947) and Schönberg (“Style and Idea part VII”, 1923, 1924) stated that a good schooling of the performer is a necessity.

Yet, the performer is the person that actually transfers the musical feelings and ideas, whereas a composer has to explain his musical feelings and ideas by articulation marks in the scores. However, *“The more exact performing indications become, the more imperfect. Instead of simply presenting one’s idea, complete in every detail of content and construction, one is tempted to use liveliness of performance, in order to place it out of reach of the fashionable need for interpretation”* is what Arnold Schönberg quoted in his book ‘Style and Idea’.

Therefore, cooperation between performer and composer is necessary when a composer wants to have his music translated in a way that cannot be expressed by articulation marks/performing indications as performing musicians are human and not machines. It is also necessary when a performer does not understand certain articulation marks in the score.

A composer can also adapt his performing indications depending on the person or ensemble he writes for. Louis Andriessen says about this issue that the Asko/Schönberg-ensemble didn’t need much guidance, because this ensemble was familiar with his work whereas foreign ensembles performed the music of Andriessen in a very different way than he intended.

### **3. RESEARCH PROCESS**

In this chapter the next steps will follow:

An introduction and short analysis of the individual compositions will be presented in the research process. A meeting with the composer will take place and issues regarding musical ideas and technical difficulties will be discussed.

Before meeting the composer a thorough analysis regarding the way of performing the composition will be made. All the important decisions, musically and technically will be mentioned. A sound recording of the composition will be made in this stage.

During the meeting with the composer the composition will be played, recorded and reviewed. There will be an interview held with questions regarding the composition and with questions regarding the opinion of the composer concerning the performance practice.

After meeting the composer an analysis of the interview will be made. A reconsideration of the interpretation of the composition will be made. The composition will be recorded again.

A comprehensive analysis of the cooperation will be made and a conclusion will be drawn.

### 3.1 'Dulcamara' by Roderik de Man (1941\*)

'Dulcamara' means bittersweet. Roderik de Man states that the word is from Spain, but the actual word 'dulcamara' does not exist in the Spanish language and thus it is a made-up word by the composer.

The composition focuses mainly on the bitter and sweet sound effects, but also shows bittersweet emotions in the harmonies and rhythms exemplifying contrasting emotions of pain and pleasure. Structure wise the composition can be seen as an  $A^1 - B - A^2$  form where the A-part illustrates the 'sweet' part, due to slower rhythmical movement, and the B-part (starting at page 3 at the epigraph saying 'etouffer les cordes') illustrates the bitter part due to quick harmonic variations and fast rhythms. The  $A^2$ -part (starting at page 7 at epigraph 'contemplativo') is sweeter than the  $A^1$ -part.  $A^2$  has less rhythmical movement, longer musical lines and less harmonic changes than  $A^1$ . Thus  $A^1$  becomes the bittersweet part, B the bitter part and  $A^2$  the sweet part.

After having established the above we can translate the form of the complete composition;  $A^1 - B - A^2$  to:

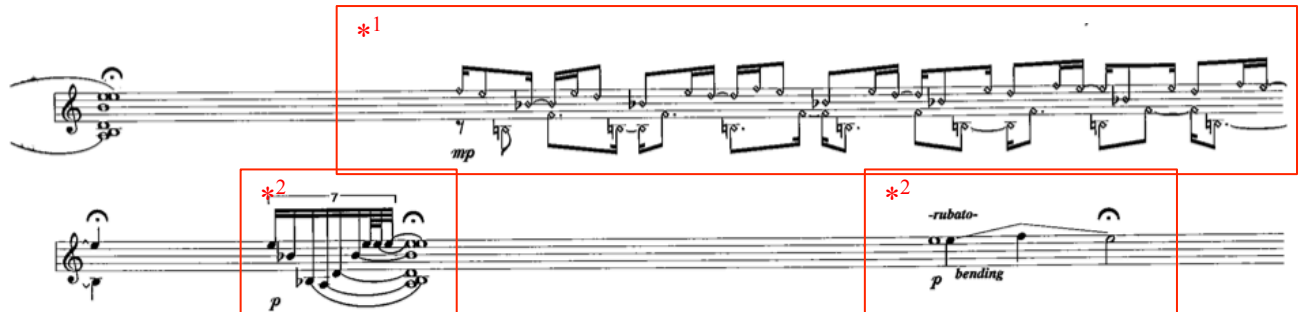
'Bittersweet - Bitter - Sweet' or even better: 'Bittersweet = Bitter & Sweet'.

Before meeting the composer the notes were studied as precisely as possible, even though a performer could tend to perform the composition in an improvised way due to long notes, fermatas (as can be seen on page 1) and the absence of bar lines. Despite this, I decided to stay faithful to the rhythms that were written.

Bitter sounds could be expressed in manner of a Bartok pizzicato <sup>\*1</sup>, an aggressive way of hitting the strings or soundboard <sup>\*2</sup> or a sharp sul-ponticello <sup>\*3</sup> (the sul-ponticello is not given by the composer, but at this note it's necessary to play sul-ponticello to express the fortissimo with the accent, otherwise the guitar does not have enough power to create this note due to buzzing of the strings)

The image displays a musical score for guitar, consisting of three staves. The top staff shows a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *ff*. The middle staff features a complex rhythmic pattern with a *rasqueado* marking and a dynamic of *ff*, followed by a *glissando* section marked *mf*. The bottom staff begins with a *Bartok pizz.* marking and a dynamic of *ff*, followed by a *poco a poco accelerando* section and a *ritardando* section ending with a *pp* dynamic. Three specific passages are highlighted with red boxes and labeled with asterisks: \*1 is at the beginning of the bottom staff, \*2 is at the start of the middle staff, and \*3 is at the end of the middle staff.

Sweet sounds are expressed in a manner of harmonics \*<sup>1</sup>, piano/pianissimo chords with latent dissonances \*<sup>2</sup>. Chords like these needs to be played sul-tasto or with a slightly different angle of the nails to create a sweeter sound.



Other examples are presented to show Bitter and Sweet sounds:



\*Loud rasguado,  
Augmented chord  
(Harsh/Bitter)

\*Quiet Arpeggio,  
Major 7 sharp 11 chord  
(Dolce/Sweet)

During the meeting with Roderik de Man, and after playing the composition for him, there was little discussion about the big structure of the performance.

He was delighted to hear the quite exact counting and playing of the rhythms. The fermatas and silences were of good length to keep the flow of the composition.

Nonetheless, some of the sound effects were meant to be played differently.

This is what Roderik de Man said about ‘Dulcamara’:

“Dulcamara is Spanish for Bittersweet. De title refers to the possibilities of contrast that the classical guitar has to offer. Strong rhythmical sections are interspersed with meditative passages. It has been written for Reinhold Westerheide in 1987. Reinhold Westerheide is beside guitarist also a classical trained percussionist. I wanted to add rhythmical effects like hitting on the strings or on the soundboard. Moreover, for the B section I was inspired by the flamenco style of playing full of bravura and golpes (hitting your nail on the soundboard for a percussive sound).”

Whereas I played the B section of the composition as precise as possible, with every

note played beautifully, I changed my mind after Roderik de Man explained that his inspiration came from flamenco. I decided to play this part much louder and with more intensity. The risk of hitting a wrong note was more present than before, but the intensity of playing and hitting the soundboard with much more violence was finally beneficial for the musical gesture of this passage. In fact, the ‘new’ way of playing made this technically difficult passage easier to play due to the inattentiveness of wanting to hit the exact right note.

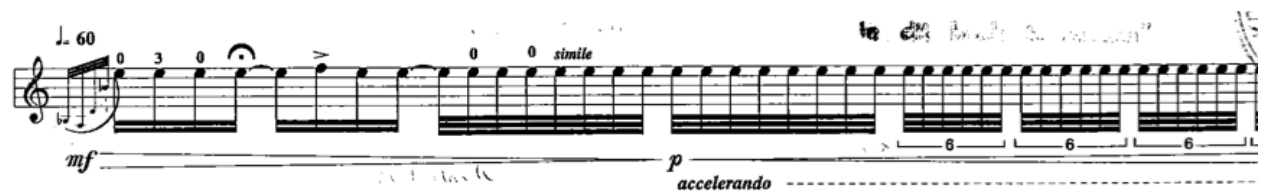
The picture below shows a fragment just before the B section. A tambora is written in 32<sup>nd</sup> notes; a rather quick tempo to make a tambora. The tambora is regularly played as a percussive stroke on the strings just above the bridge (where the tension of the strings is the highest). Although this tambora is written with a ‘x’ instead of an actual note, I read it as a percussive stroke on the soundboard. Due to the quick 32<sup>nd</sup> notes, I played the ‘x’ notes with my fingertips (like playing a piano).

After Roderik de Man explained the philosophy behind the percussive strokes, namely the flamenco, bravura sound effect, I decided to play the ‘x’ notes with a full hit of one hand on the soundboard. The 32<sup>nd</sup> notes were not as quick as playing them with the fingertips, but the intensity of the ‘new’ way of playing was definitely beneficial for the musical flow. Especially when thinking of this measure as a forte (loud) passage leading into the fast (and bitter sounding) B section.



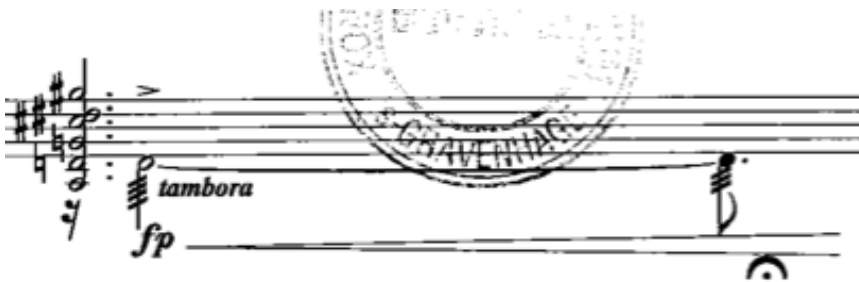
Other examples of passages I have changed and reconsidered are shown below.

The subscription tells what was played before and what was played after.



The first note e indicates an open string due to the 0 written above it. The second note e indicates the same note played on another string with the 3<sup>rd</sup> finger. While the e gets repeated many times, we see at the 9<sup>th</sup> written e that this should again be an open

string. The 10<sup>th</sup> note does not indicate an open string, and the next one does etc. A player tends to explain this section as a tremolo over two strings. However Roderik de Man had in his mind to play this same note e over 3 strings! In this case the same note e will not be of the exact same colour and frequency. The composer could have indicated this way of playing by notating the correct fingering, but he deliberately left it free to the interpretation of the performer.



Whereas this tambora can indicate a quick ricochet note on the d, it is supposed to be played as a percussive improvisation on the soundboard. From a first loud hit directly to piano and then making a crescendo. This shows the flamenco style.

All examples mentioned above were beneficial for the expressiveness of the composition. These elements were remained unknown if I would have met the composer. Nonetheless, in some passages the composer had to compromise his inclination as will be explained below:



The passage where is written 'bending' is of such technical difficulty, due to the fast tempo, that the performer is forced to play something alternative. The best solution is to slur the two notes that inquire bending to create a similar effect.

Concluding the above: in most cases regarding 'Dulcamara' the cooperation with the composer was beneficial for my own understanding of the composition and this automatically lead to benefits of the musical performance. The results of the performance can be seen at [www.martinvanhees.com/?page\\_id=147](http://www.martinvanhees.com/?page_id=147)

### 3.2 ‘Triplum’ by Louis Andriessen (1939\*)

The term ‘Triplum’ comes from the middle ages and can refer to a composition for three voices or the third part of a polyphonic composition. However, in this case it refers to a composition in three short movements.

The piece is composed for Jeanette Yanikian in 1960-1962 the first movement was made on the 22<sup>nd</sup> of July 1960. The second and third movement were made after. Jeanette Yanikian was in this period a special friend of Andriessen. Later she became his wife. (More about this subject can be read in the interview; see ‘annex’). Triplum is an early composition by Andriessen in the style of that time period. This was the chromatic, avant-garde style during the generation Boulez and Stockhausen who were influenced by Anton Webern.

The first movement has a clear A – B – A form. With the A section being swinging due to the rhythmical movement; triplets alternated with duplets. The B section is more straightforward; ‘sempre forte e marcato e staccato’.

Some special features are highlighted below regarding my way of interpretation before meeting the composer:

The image shows a musical score for the first movement of 'Triplum' by Louis Andriessen. The score is in 3/4 time, marked 'Allegretto con fantasia' with a tempo of 100. It features a mix of triplets and duplets. The first system includes markings for 'mf leggiero dolce, ma senza vibrato' and 'legg.'. The second system includes 'crescendo', 'espr.', 'f', 'dim.', and 'p'. Three specific features are highlighted with red boxes and asterisks: \*1 (a low B note), \*2 (a falling sequence), and \*3 (a staccato note above a chord). The date '22 juli' is written in the top right corner.

Above is shown the A section of the first movement of ‘Triplum’.

The tempo, as can be heard in the recording made before meeting the composer, is 100. A straightforward swing is audible with a clear pulse on the quarter note beats. At \*<sup>1</sup> I decided to play the b<sup>b</sup> sul tasto with a slight vibrato. The low b was also sul tasto and on the beat. At \*<sup>2</sup> the falling sequens tends to a rushed/falling following of the notes. At \*<sup>3</sup> there is a staccato note above the chord which can indicate a piano-like touché with a staccato hit of the keys and the pedal kept down. On the guitar

however this is impossible. There is a possibility to change the angle of the nail slightly to create a more staccato sound, but the chord has to be kept in the left hand.



Above is shown the B section of the first movement of ‘Triplum’.

The tempo stays a straightforward groove at the ‘sempre forte e marcato e staccato’, although it is possibly over tempo 100. The ‘sempre forte e marcato e staccato’ is building up to the fortisissimo at \*4 played with a strong rest stroke with the thumb over two strings. At \*5 the first chord in the ‘largamente’ is played as an arpeggio. The ‘largamente, molto espr.’ is played in a slow tempo to hit the second chord correctly.

During the meeting with the composer certain details were discussed. In general the composer enjoyed a lot the performance of the composition. The details were focussing on the difference in character between the A and the B section. The following concentrates on what Andriessen had to say about the performance of the first movement:

To express a difference between the A and B section, a slight change of tempo should be made with more emphasis on the first low e. It should be played laid back, imagining South American music. ‘It’s too hot to agitate’. Andriessen recommends not to rush in the A section. At \*1 the appoggiatura should be played on the beat and not before the beat. In the music of Andriessen this is always the case as he is inspired by folk music. In folk music the appoggiaturas are always on the beat. The appoggiatura should be of the same intensity as the note written after. In this was it almost sounds like the appoggiatura is played louder than the note written after. At \*2 it is important to keep the laid back tempo with more emphasis in general on the low notes. The chord at \*3 can be played staccato, but only concerning the c and e<sup>b</sup>. That was the first intention of the composer, but after hearing me play it as a legato chord, Andriessen decided that this sounds better and thus the articulation above the chord could be erased.



Be aware that the note a in the first chord in \*<sup>5</sup> is not too long. It is a 16<sup>th</sup> note that resolves the a<sup>b</sup>. It is also not allowed to play any vibrato. It is not in style to play these notes ‘beautifully’. However the phrasing in the second A section can be expressed beautifully with a nice ritenuto towards the end.

The second movement starts with a choral-like A section that develops suddenly to a faster B section and ends with a coda consisting of material from the A section. Before meeting the composer this was my interpretation of the second movement: The whole A section should be played beautifully with a clear separation between the voices. Not any squeaky sound or buzz is allowed in this magical part of the composition. The B part of the second movement is played very staccato and accentuated and jumpy. The entrance of the coda is loud and it ends in a slower breathing gesture towards a pianissimo.

Due to the urge of consistency of the tremolos, given in \*<sup>1</sup> and \*<sup>2</sup>, I had make play \*<sup>2</sup> the same length as \*<sup>1</sup>. The sound recording, which can be found in the annex, can be listened as recorded before meeting the composer.

During the meeting with the composer we discussed the following details:

The accent in red was originally written, but the publisher forgot to write it. More of these mistakes are corrected and can be seen in the annex. Without meeting the composer these publishers’ mistakes would remain and the actual meaning of the composer would not be known.

Another striking example is presented below:



The circle under the note ‘a’ indicates a harmonic. Yet, it is supposed to be a 0 instead of an o. When played a harmonic, the note would be an octave higher. When playing the low ‘a’ afterwards, a jump of an octave is presented. In the theory/style of Boulez and Webern this is “*nearly the stupidest thing you can do, in that time period the octave was seen as musical dis-information*” ” as Stated by Louis Andriessen.

In the B section it is important to not over accentuate the notes. If it’s played non-legato, the composer would be most content.

The third movement has more or less the same construction as the second movement with a slow A section and a virtuoso B section. The third movement ends with a short and loud coda.



Already in the first bars of the third movement Andriessen revised some of his decisions regarding the articulation. The dot under the accent at the first note indicates a staccato, loud note. However, Andriessen decided it would be better to delete the dot and create a ‘loud-soft’ effect on the first two notes. The first note should have the length of a full 16<sup>th</sup> note.

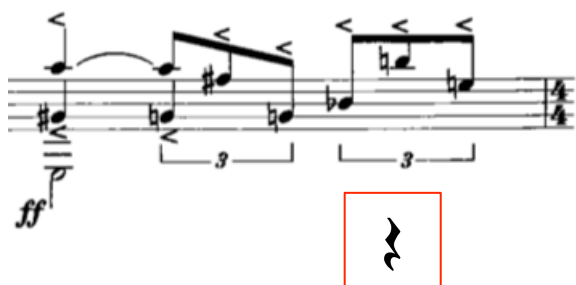
All the dots in the third movement could be deleted. Andriessen calls this ‘freedom of rhetoric gestures’ for the performer. When written ‘sempre fortissimo e staccato’ the performer is free how to play the actual staccato. However the composer suggests making a latent staccato; somewhere in between staccato and portato, but never let ring the open strings.

“Think about a black funeral with trumpet. Don’t play too beautiful. Also play the upbeats strong. A good rhetoric pronounces everything correctly and with clarity.”

Also in the third movement there are some passages with should be revised.

Andriessen made it very clear that he would make many changes when re-publishing it.

Below is one more example of how it actually should be played:



The quarter note rest should be added. It is important to dampen the open low e.



In the last bars of the 3<sup>rd</sup> movement I played the chords, in the fortisissimo sempre, as an arpeggio to make more loudness with a rest stroke with the thumb.

Concluding the above: musically the first movement should be played in a more calm way. The second and third movement were missing some important information regarding the articulation. A revised version of the score is added in the annex. A more comprehensive conclusion can be read in analysis/discussion and conclusion chapters.

### 3.3 'Parafrase' by Leo Samama (1951\*)

The composition of 'Parafrase' followed after Samama composed 'Triptico'; a piece for guitar duo. In the late 1970s a guitarist requested Samama to write a composition for solo guitar. In 1979 the outcome of this request was 'Parafrase'. Paraphrase is an adage from rhetorical theories that signifies a restatement of a text or passage in another form or other words.

The composition starts with a lyrical melody played on the low strings of the guitar. Later complimentary chords are added as a counter-melody. The piece builds to a faster middle section (*poco agitato*) – I'm imagining a storm that's coming – and phases to a slower more lyrical section again – the storm passed without much damage. A deep inhaling 'breath', revealed as a crescendo, is presented ten bars

before the end. The ‘breath’ exhales and the composition in a ‘secco’ pianissimo. This is my general philosophy on the composition before cooperation with the composer.

During the cooperation with the composer, this is what he had to say about the performance: “The first thing that strikes me is way of playing of this motive:



It should be played as a short and vitriolic little theme that appears several times. More emphasis should be given on the high e. The lyrical melody in the low notes is played beautifully warm and colourful. As a contrast you can give this motive its own sharp colour”

After experimenting to find the right sound effect for this motive, we decided that playing the motive close to the bridge would lead to the best sound effect. The high e is now played with the sharp edge of the right hands’ little finger nail.

The composer continues: “At the start of the polyphonic section, a clear separation of the voices should be made. A louder melodic playing in the low voice and soft concomitant playing of the chords above.”



“Be aware that in this section (where the fast section makes a rallantando back in to the slower section) the rallantando is written already above the 16<sup>th</sup> notes and the way you play it now is only a rallantando in the 8<sup>th</sup> notes.”



‘Parafrese’ is a very ‘guitaristic’ composition. From guitarist perspective one would think that Samama is actually a very decent player. However, he only used the guitar to check if the ideas he had were actually possible to play. He knows how the instrument works, but he is not a guitarist.

Samama: “If I had to bend my wrist like this, it’s probably possible for a guitarist to play.”

The fragment shown below is the only noticeable passage showing that Samama is not an actual player.

The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff begins with a circled number '20' and contains several chords and melodic lines. A red box highlights a specific note in the lower register. The bottom staff begins with a circled number '21' and continues the musical piece. A red box highlights another note in the lower register. The notation includes various symbols such as sharp signs, slurs, and dynamic markings like 'Cresc.' and 'pp'. There are also some handwritten annotations and a small box at the bottom right containing the numbers '16/49' and '3'30''.

The highlighted notes are in fact impossible to play the way they are written. To keep the note e for such a long time means keeping a left hand finger on the string all this time. However the guitarist has to leave his finger at certain moment because this finger is needed to play the notes written above the e. I decided to play the note e as a harmonic on the 6<sup>th</sup> string. Yet, all the other fingers were needed to play a smooth transition and to grab all the chord notes, so I needed an extra finger. Finally I decided to play the note e as a harmonic on the 12<sup>th</sup> fret of the 6<sup>th</sup> string with my nose!

Samama was very fond of this idea. It was beneficial for the flow of the music and the expression of all the notes.

To conclude the above: a separation of voices should be better pronounced. The warm baseline melody alternates with the dolce chords and the little sharp motive flutters occasionally in between. Samama was mainly focussing on the musical expression rather than technical effects. He was teaching the performance of this piece as a musician rather than a composer.

### **3.4 'Remgewogen' by Christiaan Richter (1990\*)**

In the summer of 2013 I asked Christiaan Richter to compose a piece for me for the master research project. Unfortunately he was not able to finish the composition in time. The interview with Christiaan regarding his opinion on performance practice is included in the annex and will be taken into consideration at the analysis/discussion section.

### **3.5 'That All Changes' by Jan-Peter de Graaff**

In the summer of 2013 I asked Jan-Peter de Graaff to compose a piece for me for the master research project. Unfortunately he was not able to finish the composition in time. The interview with Jan-Peter regarding his opinion on performance practice is included in the annex and will be taken into consideration at the analysis/discussion section.

## 4. RESULTS

This chapter includes the recording links of the pieces before and after the interview with the composers. Moreover, an indication of the influences through the cooperation with the composers takes place.

To begin with, the cooperation with Roderik de Man had direct consequences for technical issues and overall it resulted in a better understanding of his composition. A better flow of the music followed after cooperating with the composer. The final result of the cooperation can be seen on video at:

[www.martinvanhees.com/?page\\_id=147](http://www.martinvanhees.com/?page_id=147)

Additionally, the cooperation with Louis Andriessen resulted in a better understanding of the historical background of the composition. Besides it resulted in a complete revision of the score regarding the articulation. This original version and the revised version of the score are added in the annex.

Notable is that Louis Andriessen was very focussed on the musical characters in the first movement. In the second and third movement there were few musical ideas discussed and many adjustments regarding the articulation and notation of the notes. Noteworthy is also that the second and third movement were composed two years later. The first movement has a different musical character than the second and third movement. The second and third movement are very much alike. Traditionally for a piece in three movements would be a fast-slow-fast composition. In this case Louis Andriessen brakes with the tradition by making the second and third movement both as a slow starting composition with a faster ending. However the last part of the third movement is very virtuoso and displays a grand finale, which is again very traditional.

The recording of my interpretation before meeting the composer and after meeting the composer can be listened on <https://soundcloud.com/martinvanhees> under the names 'Triplum before' and 'Triplum after'.

The cooperation with Leo Samama was merely focussing on the musical aspects of the composition. Besides being a composer, Leo Samama is also a theory teacher and he gives master classes in performance practices. In my case Leo Samama was talking to me as a musician rather than a composer.

After playing 'Parafrase' for Samama, I played another composition for him. Unfortunately this composition contained some parts in the score that were technically too difficult to keep a musical flow. Yet, Samama advised me to rewrite the difficult parts in a way that was actually playable and he will publish the revised version by me in the future.

The results of how I played the composition 'Parafrase' before cooperating with the composer and after can be listened on <https://soundcloud.com/martinvanhees> under the names 'Parafrase before' and 'Parafrase after'.



## 5. ANALYSIS / DISCUSSION

The cooperation with each composer was different. Like every person has his personality, every composer has his own personal way of composing and his own personal vision of how their music should be interpreted. Although Louis Andriessen and Christiaan Richter did not acknowledge their 'personal style' as something positive, they were aware they had one. A personal style or 'autograph' was something they tried to avoid. These two composers want to create something new with every composition they make. If there are any similarities found in other compositions from their hand, both Andriessen and Richter stated, "*This has to do with 'old mistakes' or 'restrictions' that I have as a composer*". Noticeable is that the style of the composing process of Richter and Andriessen is quite similar. The style of the composing process of Samama and De Graaff are likewise quite similar, but opposite of the process of Richter and Andriessen. Contrarily, Samama and De Graaff both stated that they have a clear 'personal style' and 'autograph' and both call their music lyrical and memorable.

Furthermore, like composing processes differ; also the visions on how to perform a composition can differ. Like Christiaan Richter stated in the interview: "some composers are very strict in how they want their compositions to be performed, other are completely the opposite. I think it's important to find a way to come to final decisions between performer and composer."

Though, the differences in character of each composer was present, they all recognized the importance of cooperating with performing musicians. As stated by Leo Samama:

*"Performing musicians are the only mean to reach a composers' goal. When a composer writes a piece, it doesn't exist. Notes are only symbols, but they don't mean anything. (...) Without you as intermediate, my music doesn't exist. But you can also see it from the perspective that it is the sacred duty of a musician to play music, otherwise music in general doesn't exist."*

Another similarity between all composers was that they spoke to me as craftsmen par excellence. They wanted to have the scores perfect into every detail; every little remark in the score had to be understandable for the performer. If, for example, a voice-leading section was not clearly given, this passage had to be adapted. In the case of Andriessen, the score had to be revised due to disordered work of the publisher. At the other hand, Roderik de Man deliberately left some passages free for interpretation. The score is the language of the composer and through the scores he tries to make the most exact copy of what he has in mind or of what he has been experimenting upon, ready for reproduction. However, an exact reproduction is never possible as we are human and not machines. Composers are aware of this. Schönberg said about this: *'the more exact the articulation marks become, the more imperfect'*.

This idea can be supported by the notion that Louis Andriessens completely revised the second and third movement of ‘Triplum’ concerning articulation marks. Nevertheless, composers have the expectations from musicians that they have certain knowledge of the style of performing or the style of performing to where a contemporary composition refers.

Moreover, “*It is wrong to play Bach like you have just heard Brahms...*” is what Louis Andriessen said in the interview.

It was noticeable that the more established composers; De Man, Andriessen and Samama, had a stronger opinion on how to perform their music than the new composers like Richter and De Graaff.

As Jan-Peter de Graaf stated in the interview: “my sources of inspiration are still developing and so is my way of composing. My palette is expanding as I learn more and more every day.”

This can also be explained due to the fact that the more established composers don’t need the performers that much as starting composers do. These composers often have to try hard to find musicians to perform their music whereas established composers have the luxury of choosing musicians.

In the interview with Reinhold Westerheide he stated that Roderik de Man let him completely free in the interpretation of ‘Dulcamara’. When Reinhold Westerheide played the composition for Roderik de Man, Roderik didn’t know exactly what to expect, but the outcome was very positive for both parties. In fact, Reinhold Westerheide inspired Roderik de Man to such a level that the interpretation of Reinhold became the ‘standard’ interpretation. Musicians, like me, who played the ‘Dulcamara’ to Roderik de Man were explained the effects that Reinhold Westerheide actually created.

Most of the composers could agree on the fact that a musician inspires the composer to the same amount as vice versa. Additionally, the moment the composer hears his composition in a performance for the first time, the actual vision of the composer changes. This happens either slightly, or strongly, or in a positive or negative way, but it always happens. When willing to come to a rewarding way of performing a contemporary composition, it is necessary to cooperate with the composer for more clear visions of both parties. These visions will finally lead to a more productive performance towards the audience.

## 6. CONCLUSION

This research focuses on the influence of the composer on the performance of the musician from the perspective of the musician. As can be read in the results, there was an actual influence from the composers' side on the vision of the performer. However, after the cooperation, the opposite conclusion was also made. Namely, the performer directly influences the composers' vision on his composition. Thus, when willing to come to a rewarding way of performing a contemporary composition, it is necessary to cooperate with the composer for more clear visions of both parties. These visions will lead to a more productive performance towards the audience.

Additionally, composer and performer are both responsible for the 'growing up' of the composition. Discussions will always stay and there can always be disagreements regarding 'raising the composition', but it should always be *in favour* of the musical outcome. Otherwise you will 'raise' a composition without well-balanced, sincere and tasteful emotions. A fruitful cooperation is definitely audible for the audience and when cooperation was not fruitful, the performer has to decide to play it the way he wants it or the composer has to decide to have another performer play his composition. One (composer and performer) has to realize that a composition is a changeable piece of art that is never finished the way a painting or sculpture can be finished. A performer has the *duty* to execute music and the *option* to interpret the composition, but always for the benefit of music.

Throughout the research I discovered that it is helpful to play the composers composition in advance to them, before actually performing it. When a performer has sincere affection with a certain composition it is worth to share this affection with its creator. A performer has to be aware that a composition is a changeable piece of art, so a composer can always change the performer his opinion on the piece, even if the performer disagrees, both parties should come to a common solution.

As regarding the changes that are made before and after the meeting with the composer, they are audible on the sound recordings at

<https://soundcloud.com/martinvanhees>

Additionally, when the outcome of cooperation between musician and composer is not beneficial for the musical performance, it is still important to cooperate. A meeting can lead to a broader view on the composition and on music in general. Apparently, performing musicians are the only tools for a composer to create an artwork out of meaningless written notes.

If you interpret the word 'composer' in the philosophical sense of the word, some of the interviewed composers could agree the performing musician as being a 'composer' himself. Other interviewed composers stated that a composer is the one who writes the notes and the performing musician is the one who plays the notes. I believe that a performing musician is a composer in the sense of the word that he

helps creating the final result. A composition on paper is not a final result yet. When the performer brings this piece of art to life, then it's finished. Both composer and performer are equally responsible for the outcome.

When a performer has the right musical knowledge and feeling of music, the performer can always meet the expectations of the composer. In the case of this research my musical ideas were meeting the expectations of the composers' beliefs in such extend that the sharing of ideas always led to a fruitful cooperation.

To conclude: it is especially important for classical guitarists to cooperate with composers, as the guitar is a difficult instrument to compose for. However it is worth to inspire composers to write for this beautiful instrument and it is worth to work with them for a broader vision on musical aspects in general. It is beneficial for the guitarist to share ideas with a composer, but above all it is beneficial for the *music* to work with composers.

## **7. LIMITATIONS**

Few limitations should be taken into consideration that may have an influence on the results of this research. Due to the limited time, the sample is limited. Only three compositions were analysed and recorded. Two compositions were unfinished and only six persons were being interviewed. Under different circumstances, for instance, if more interviews or different pieces would have been included in this research, the results might have been different.

## REFERENCES

Grout, D.J. & Palisca, C.V. 'Geschiedenis van de Westerse Muziek', vijfde druk, Olympus nur 662. 1988, 2004

Schönberg, A., 'Style and Idea: Selected writings of Arnold Schönberg', New York: St. Martins press. 1975

Stravinsky, I., 'Poetics of Music in six lessons', Harvard University press. 1947

### Web links:

'[www.leosamama.nl](http://www.leosamama.nl)'

'[www.boosey.com/composers/louisandriessen](http://www.boosey.com/composers/louisandriessen)'

'[www.roderikdeman.com](http://www.roderikdeman.com)'

'[www.reinholdwesterheide.com](http://www.reinholdwesterheide.com)'

## ANNEX

### **Interviews:**

## *Interview Louis Andriessen*

*Had u al uw 'handtekening' (Haagse stijl, ritmisch) gevonden in de tijd dat u Triplum componeerde?*

Ik hoop dat ik nog steeds niet mijn handtekening heb gevonden. Ik probeer zo goed mogelijke muziek te schrijven, maar ik ben totaal ongeïnteresseerd in zoiets als 'persoonlijke stijl'. Dat is wat er heel veel gebeurt in verschillende vakgebieden, namelijk als je iets gevonden hebt wat aanspreekt bij het publiek, dan, als je niet oppast (en dat gebeurt in Amerika heel veel), moet je dat steeds weer doen. Anders kan je er bijvoorbeeld niet van leven of heb je minder succes of wat voor redenen ook. Dat hele pakket heeft bij mij nooit enige rol gespeeld. Dus wat ik doe al mijn hele leven, is iets doen wat ik nog nooit gedaan heb. Ik probeer elke keer iets nieuws te doen. Maar nu blijkt het vaak dat elke keer als er een stuk van mij in première gaat, dan zeggen mensen vaak; 'geweldig stuk, typisch Andriessen', terwijl ik geen idee heb waar zij het over hebben. En ik vermoed dat het als volgt in elkaar zit: ik wil wel iets anders doen, ik heb andere invalshoeken en andere onderwerpen zowel muzikaal als buiten-muzikaal, maar dat je dan blijkbaar, op zoek naar iets anders, terug valt op oude 'fouten' of dingen die je op een of andere manier al gedaan hebt zonder dat je erbij stil staat. En dat je daarop wordt aangekeken. En dat mensen dat herkennen. Dat gevoel heb ik altijd gehouden. Dit is nog steeds mijn opvatting, maar ja, het zit waarschijnlijk ingewikkelder in elkaar.

*U noemde 'persoonlijke stijl' iets wat in Amerika veel voorkomt, dat doet mij denken aan commercialisatie. Ben je vanwege commercialisatie verplicht om je eigen 'trucje' te doen?*

Nee, dat hoeft niet. Ik ben heel erg beïnvloed door Amerikaanse en door muziek dat mijn vader mooi vindt en door mijn 14 jaar oudere broer die in Amerika ging studeren en die kwam terug met grammofoon platen en de hele Amerikaanse cultuur viel over Nederland heen na de oorlog. Toen ik 16-19 jaar oud was luisterde ik uitsluitend naar jazz muziek. (Commerciële) Pop muziek bestond toen bijna niet en als dat er was, waren hele domme ordinaire deuntjes (dat is nog wel zo, hoor).

*Hoe zou ik uw handtekening, die na het stellen van de vorige vraag de handtekening niet meer, toch tot expressie kunnen brengen?*

Ja, dat kan ik je niet vertellen. Dat moet jij vertellen. Dat is de taak voor de uitvoerende.

*Welke inspiratiebron(nen) had u voor dit stuk.*

Ik werd tijdens mijn conservatorium tijd verliefd op dat meisje met die mooie Franse

voornaam en Armeense achternaam. En die studeerde hoofdvak gitaar. Zij stond tegenover mij in de koor-klas. Een interessant meisje. En dat werd vrij snel mijn vriendin en dat was een goede reden om te kijken hoe het zat met dat gitaar spelen. Triplum lijkt wel op het soort muziek wat ik in die tijd componeerde, dat was de chromatische, atonale avant-garde in die tijd van de generatie Boulez, Stockhausen enz. Die hebben zich heel erg georiënteerd op Anton Webern, een van de nieuwe Weense school, opgericht door Schönberg. Die hele Nieuwe Weense school was verboden door de Nazi's, dat moet je niet vergeten. Die muziek was 'entarted', zo heette dat. Wat die generatie deed, daar wilden Boulez en Stockhausen verder, want anders zakte dat weg in de geschiedenis. Zij hebben die theorie/toon-stijl verder ontwikkeld. De eerste bron die je hierin kan aangeven zegt hoe je moet omgaan met ritme en harmonie enz. Dat is verwant aan wat de componisten van de Nieuwe Weense school deden.

Boulez en Stockhausen wilden de muziek van de Nieuwe Weense school in eren houden omdat hun muziek te weinig werd gespeeld. En de muziek van de Nieuwe Weense school was anders dan wat veel andere componisten, zoals Bartok en Shostakovic, maakten in de tijd na de oorlog. Maar ook Stravinsky ging na de dood van Schönberg in 1951 twaalf-toonsmuziek schrijven.

*Componeerde u Triplum met de gitaar erbij, speelde u zelf?*

Ik heb zelf dingen opgeschreven, maar Jeannette wist er natuurlijk veel meer van en ik kon wel een raar akkoord bedenken, maar dan kwam het toch niet uit. Het ene bleek makkelijker te spelen dan het andere en andersom. Ik vond het wel heel goed om er naar te kijken hoe dat ging met die vingers. Een componist heeft vrij gauw gebrekkige kennis van de mogelijkheden van een instrument en dat is bij het maken van een solo stuk vaak een probleem. Het is een goede raad voor componisten om zelf dingen uit te proberen op een instrument. Dat heb ik uiteindelijk ook gedaan bij Triplum.

*Zou u nog steeds zo 'n soort stuk kunnen of willen componeren?*

Ja. Maar dat hangt ook af van degene die het willen spelen of die iets aan me vragen om te componeren. Maar zo strikt als in de stijl van Triplum zou ik dat niet meer doen, het zou nu toch anders klinken.

*Zou u weer de gitaar erbij pakken?*

Ik heb heel erg veel geschreven voor gitaren, maar voornamelijk voor elektrische gitaar voor in grote bezettingen. Bijvoorbeeld in 'De Staat'. De elektrische gitaar heeft natuurlijk soortgelijke problemen als de akoestische gitaar. Het geluid is moeilijk te vergelijken, maar sinds 'De Staat' heb ik vaak voor zo'n soort bezetting met elektrische gitaar geschreven. Ook in 'De Materie' (een groot vier-delig theater



stuk) zitten twee gitaren. Wat een gedoe. Ook in 'De Stijl' zitten gitaren. Dit schreef ik voor twee bands; 'De Volharding' en 'Hoketus'. Hierin zat veel slagwerk, blazers, en basgitaren. Dit stuk werd een dubbel-sextet. Jeanette was in die tijd al basgitaar gaan leren.

*Hoe verwacht u de ffff op een gitaar die van nature zacht is? Op een gegeven moment gaan de snaren kraken.*

Blokfluit is ook zo'n geval, ik heb meerdere stukken voor blokfluit geschreven voor onder andere Frans Brugge. Hard of zacht is op zo'n instrument maar relatief, maar dat is nou eenmaal zo. Net als bij de gitaar. Wat doorgaat voor attacks in de gitaarmuziek, ik vind dat jij uitgesproken sterk kan spelen.

*Zou u nog steeds zo veel expressie tekens, tempi, dynamisch, articulatie etc. bij uw compositie schrijven?*

Ik probeer meer en meer om zo min mogelijk articulatie te doen. Dat kon ik doen, omdat ik altijd werkte met mensen en ensembles, zoals het Asko Schönberg, die weten hoe mijn muziek gespeeld moet worden. Maar vorig jaar ging er een stuk bij het concertgebouw in première, maar daar moest ik, net zoals toen 'De Staat' voor het eerst buiten Nederland ging, bijna elke noot voorzingen. Ze spelen veel Mahler en Bruckner en dat is helemaal niet goed voor moderne muziek. Vanwege het samenwerken met grote, moderne muziek ensembles hoefde ik niet veel te 'articuleren'.

*Geeft u daardoor meer vrijheid aan de uitvoerende?*

Ja, tot op zekere hoogte is dat waar, maar dat is, door de manier waarop ik erover praat, moeilijk vol te houden omdat ik veel heb gewerkt met mensen die precies doen en weten hoe ik het wil hebben.

*Hoeveel vrijheid mag een uitvoerder zich permitteren volgens u?*

Hij moet in principe doen wat er staat, want dat is altijd wel handig. Anders kan je beter zelf gaan improviseren, want dat is dan veel leuker en dat raad ik je ook aan om te doen. Zeker als je het gevoel hebt dat je benauwd in de genoteerde noten zit te spelen, ga dan vrij spelen. Er zijn veel hele goeie improvisatoren. Je speelt een compositie van een componist omdat jij die noten goed vindt. Hoe moet je het verder nog aanpakken? Dan moet je het zo authentiek mogelijke doen zoals het geklonken heeft in de tijd van de componist. Maar dat is een ander verhaal. Heel veel rubato spelen als daar geen redenen voor zijn, dan vind ik dan fout.

*Stravinsky is vrij strikt in het spelen van de noten. In het derde deel van Triplum speel ik dezelfde noot e op twee op twee snaren zodat die noot harder klinkt. Zou Stravinsky dit verraad aan de partituur vinden?*

Nee, ik ben er van overtuigd dat Stravinsky, als hij die noten hoort, dat buitengewoon goed vond, omdat hij ook die e zo luid wilde. Al was het alleen maar omdat het de bovenste noot van het akkoord is. Die hebben vaak een nadruk omdat het een melodie toon is. Dat had ie fantastisch gevonden en dan had ie daar een notitie van gemaakt en dan had hij het ook zo opgeschreven.

In het algemeen moet je erop vertrouwen dat wat er staat, dat dat goed is en dat je daar zo veel mogelijk hartstocht in gooit, maar wel zo veel mogelijk doen wat er staat. Dat raad ik je wel aan. En die heel veel vrijheden, daarover zou ik zeggen, laat dat over aan liedjes-zangeressen als ze naar het bejaardentehuis gaan. Óf ga improviseren!

*U zou niet graag zoals Stravinsky zelf uw stukken dirigeren?*

Nee, Stravinsky die vond dat ook leuk, maar ik heb die ambitie niet.

*U wilt wel graag bij de repetities aanwezig zijn, waarom?*

Dat is soms nodig. Helemaal bij wereldpremières, dan verander ik dingen nog. Bijvoorbeeld aan balans en dus dynamische tekens. Tempi verander ik ook nog wel eens of ritenutootjes of dat soort dingen. Mijn Reinbert de Leeuw bijvoorbeeld, hij heeft bijna alle stukken van mij gedirigeerd, is helemaal niet zo strak. Behalve bij ‘De Tijd’. Dat stuk moet heel erg strak. Maar als het voor de hand ligt in de muziek dat er even een laatkomertje moet op de eerste tel, dan doet hij dat gewoon. Als de muziek daar naar vraagt, dan moet je dat hem geven.

*Ben ik als uitvoerende een middel om het doel te bereiken, of mag ik mijzelf ook componist van mijn eigen uitvoering noemen?*

Nee, dat is een ander woord. Je bent een componist als je het allemaal bedacht hebt. Anders ben je een speler en dat is helemaal niks lagers ofzo. Er is alleen een hele grote cultuur ontstaan waarbij mensen er plezier aan hebben om muziek die zij al gehoord hebben, om dat na te spelen. Daar komt het eigenlijk op neer. Vaak heb je ook dat ze dan gaan interpreteren enzo, maar daar heb ik zo mijn vraagtekens bij. Als ze bijvoorbeeld Bach spelen alsof Bach Brahms gehoord heeft. Dat gebeurde veel vroeger. Gelukkig is dat een beetje verminderd, maar Bach spelen moet je doen zoals Bach het in zijn hoofd had. Heel simpel.

*Dus moeten wij spelen ten behoeve van de muziek of ten behoeve van hoe de componist het wil?*

In het algemeen moeten wij aannemen dat we die muziek mooi vinden omdat we die componist goed vinden. Zo simpel is het.

*Wat vindt u van de volgende stelling: 'zowel uitvoerende als componist spreken de taal van de muziek, maar het is een taal die door beide verschillend worden geïnterpreteerd.'*

Ik denk het niet. Ik denk als je een goede musicus bent, dat je je dan zo goed verdiept en zo goed luistert naar die muziek, dat je het begrijpt en aanvoelt en dat je het dan ook heel goed kan spelen. En dat maakt je een goede musicus.

## *Interview Leo Samama*

*Waarom heeft u dit werk gecomponeerd?*

Omdat ik vlak voor dit stuk een duo voor twee gitaren had gemaakt; Triptico, en daar zaten al elementen in die gitaristen leuk vonden dus op een bepaald moment zeiden ze ‘waarom schrijf je niet een versie voor één gitaar? Met de elementen die al in het duo stuk zitten.’ Als een soort van compagnon van het duo werk, dat het solo stuk er bij kwam, want dan konden de gitaristen het ook in hun eentje spelen, dan hoeven ze niet altijd een duo te vormen.

*Hoe oud was u toen u het componeerde?*

27, 28

*Had u al uw ‘handtekening’ gevonden in die tijd, hoe zou u die handtekening omschrijven?*

Mijn handtekening had ik al op de middelbare school. Alles wat ik schrijf aan muziek is in eerste instantie lyrisch, het blijft zangerig. Kijk maar naar het langzame deel van Paraphrase, de melodie ervan blijft in je hoofd hangen op een bepaald moment. En dat is waar het mij om gaat, ik wil dat er iets in je hoofd blijft hangen, dus ik schrijf liever geen muziek, althans zo min mogelijk, waar je achteraf hooguit nog het gevoel hebt dat je het speelde, maar als je tegen iemand zegt, kan je het nog eens nazingen, dat ze dan zeggen ‘dat zou ik niet weten.’ Dus er moet iets zijn dat blijft hangen in het geheugen, zo werkt het bij mij. Dat is één belangrijk ding, het andere is dat ik wel heel erg harmonie gevoelig ben. Dat vind ik heel belangrijk. Wat dat betreft kom ik van een hele ouderwetse leerschool van componeren. Componisten als Rudolph Escher was mijn leraar, dus dat is het oude vak. En dat heb ik altijd wel aangehouden ook als ik heel erg modern en clusters schrijf, dan is dat altijd een onderdeel van een onderliggende lyrische expressie die toch uit moet komen. Jazz of swing elementen komen ook vaak terug in mijn muziek.

*Componeerde het u met de gitaar erbij?*

Bij dat andere stuk, Triptico, vroegen de gitaristen voor wie ik het had geschreven of ik zelf ook gitaar speelde, waarop ik zei ‘ik speel geen gitaar en ik heb ook geen gitaar.’ Wat ik heb gedaan is dat ik aan iemand vroeg of ik even de gitaar mocht lenen om even te kijken en te voelen hoe erg ik mijn pols moest verwringen om akkoorden te moeten pakken en op basis daarvan te constateren; als ik helemaal dít moet doen, dan is het voor een gitarist niet zo moeilijk. Ik weet ook hoe het instrument werkt, dus ik heb gewoon gevoelt of het mogelijk was om te pakken.

*Zou u nog steeds zo 'n soort stuk kunnen/willen componeren?*

Nou kunnen wel, willen is een ander verhaal. Op een bepaald moment zijn er andere dingen in je hoofd, andere noten, maar bepaalde elementen zoals dansritmes of jazzy gegevens of de snelheid van tempo. Ik hou heel erg van als iets snel is, dat het dan ook echt snel is in de zin van dat je kan horen dat het snel is en dat het niet alleen maar virtuoos is, maar dat er dus echt iets gebeurt en dat doe ik nu nog steeds wel ja.

*Wat is voor u de rol van de uitvoerder? Zijn wij slechts een middel om het doel te bereiken?*

Niet slechts een middel, jullie zijn het enige middel. Als ik een stuk schrijf, bestaat het niet. Dan zijn de noten maar symbooltjes en dat zegt niks, maar een musicus is degene uiteindelijk die het tot klinken brengt. En sommige componisten zijn hun eigen musicus, dus die kunnen dat zelf doen. Maar de meeste componisten hebben musici nodig om hun werk tot klinken te brengen. Dus je kan aan de ene kant zeggen; zonder jullie als intermediair, bestaat onze muziek niet, maar je kan het ook omkeren. Je kan ook zeggen; het is de heilige plicht dat de musicus de muziek uitvoert, want anders bestaat ze niet. En dat is dus de andere kant. Ik heb in mijn eigen organisaties met uitvoerende musici altijd gezegd; jullie hebben één belangrijke verplichting aan de maatschappij, jullie zijn degene die de muziek tot uitvoering brengen.

*Een musicus is voor de uitvoering van een stuk niet bij de componist geweest om het voor te spelen. Is dit na uw mening minder voordelig voor de uitvoering?*

Nee hoor, ik ben bij uitvoeringen geweest, bijvoorbeeld twee jaar werd een heel groot strijkkwartet van mij in première gebracht waarbij ik de hele voorfase niet heb meegemaakt. Het was een buitenlands kwartet. Ik had het materiaal toegestuurd, ik probeerde nog eens te bellen of ze alles hadden ontvangen, maar ik kreeg ze niet te pakken, ik maakte me dus ook grote zorgen. Ik ontmoette ze voor het eerst op de maandag voor de zondag dat het werk in première ging, dus ze hadden nog precies zes dagen. Ik ging naar de repetitie en ik vroeg aan hen, ik hoop dat er geen problemen zijn. En zij zeiden 'nee hoor, we spelen het wel even voor' en dat was inderdaad precies wat er stond. Dus ik heb toen alleen nog gewerkt aan kleine dingetjes zoals bij jou bijvoorbeeld wat betreft de balans of een beetje vibrato of opstreek of afstreek. Dit had niks met interpretatie te maken, maar op zo'n moment kan je bijvoorbeeld makkelijker een frase tot uiting brengen. Of ik zou op een bepaalde plek even een loefpauze maken, want anders stort je bijvoorbeeld te snel in het volgende deel. Maar zoiets zou ik ook hebben gezegd bij de uitvoering van een kwartet van Mozart, Beethoven of Ravel, maar dat heeft niks met mijn muziek te maken, dat zeg ik dan als musicus, niet als componist. Ik geef ook masterclasses voor musici om uit te leggen hoe zij stukken moeten uitvoeren. En toevallig is mijn stuk

één van die stukken.

*zijn er andere stukken/opnames die ik zou kunnen beluisteren om Paraphrase beter te begrijpen?*

Dat is moeilijk. Ik vrees alleen naar mijn eigen muziek. Kijk, componisten waar ik veel van geleerd heb in mijn jeugd, dus die een voorbeeld in mijn jeugd waren waren Frank Martin, toen was ik een jaar of 14, Rudolph Escher, ook rond dezelfde leeftijd. Een aantal jaren ook Olivier Messiaen. Een componist waar ik heel veel van houdt, maar die ik niet echt imiteer was Benjamin Britten. Het gaat bij mij vooral voor componisten die echt voor musici schrijven en niet voor de bureau lade. Ook mijn eigen compositie leraar, Rudolph Escher schreef altijd echt voor musici. Het moet goed spelen.

## *Interview Christiaan Richter*

*Heb jij je muzikale handtekening al gevonden?*

Voor een gedeelte is een handtekening iets waar je zelf niet bewust van bent als je schrijft. Je probeert de bewustwording van een handtekening eigenlijk uit te schakelen, want als je tegelijkertijd heel erg analytisch bezig bent, dan gaat het componeren niet echt. Dus een handtekening zou je daarna pas kunnen gaan zien. Ik zie een handtekening als iets dat voortkomt uit een beperking, een onbewuste keuze. Maar aan de andere kant is het wel iets dat een componist moet hebben, want als je aan een stuk niet kan zien door wie het gecomponeerd is dan is dat niet goed.

*Is dat niet het verschil tussen handtekening en persoonlijke stijl?*

Ja, ik denk zelfs dat het breder is. Een handtekening kan ook iets heel kleins zijn bijvoorbeeld terugkomende harmonie of bepaald soort orkestratie; kleine dingetjes. Maar dat hoeft nog niet per se een stijl te zijn.

*Hoe zou ik jouw persoonlijke stijl tot expressie kunnen brengen? In de zin van articulatie en expressie.*

Ik denk dat dit heel erg verschilt per stuk. Maar voor een groot deel vraagt mijn muziek wel voor een stevige attack. Maar niet altijd. In 'Remgewogen' wilde ik iets heel energiefs componeren. Het gaat alle kanten op. Een soort nerveuze kwaliteit, maar tegelijk zit er ook weer controle achter. Het is onregelmatig qua ritme en heel snel. Dit heeft ook te maken met mijn eigen vingers. Ik speel zelf graag piano, maar snelle vingers kan soms een handicap zijn omdat je vaak over dingen heen speelt.

*Welke inspiratiebron heb je gebruikt voor 'Remgewogen'?*

Ten eerste de titel: mijn vriendin typte 'remgewogen' naar mij op what's app, maar het is een niet bestaand woord. Ze wilde met haar telefoon een normaal woord typen, maar de autocorrectie op haar telefoon maakte er 'remgewogen' van. 'Remgewogen' betekent echter niks... Maar ik vond het wel een goede titel vanwege het woord 'rem'. Het stuk beweegt de hele tijd, maar af en toe vallen en opeens stiltes. En zeker tegen het einde van het stuk komt er vaker een gat in de muziek. Dan staat het even stil.

Qua muziek als inspiratiebron wilde ik niet te veel naar opnames luisteren. Maar waar ik sowieso wel naar luisterde was Yamashita, Villa Lobos en Rodrigo en Leo Brouwer. Ik kende ook al wel redelijk wat hedendaagse stukken, daar heb ik wel naar gekeken. Maar ik wilde ook iets nieuws doen. Bijvoorbeeld een ingedrukte noot aan de verkeerde kant aanslaan is iets wat ik nog niet eerder vond in gitaar composities. Ik heb zelf heel erg veel geëxperimenteerd op de gitaar. Ik vind het belangrijk dat er

een balans is qua moeilijkheid dat je niet op 2 of 3 verschillende lagen gaat zitten. Als er bijvoorbeeld een maat tussendoor is die 10 keer meer tijd kost met instuderen dan de maten eromheen dan is er een onbalans. Als er een moeilijk ritme is, dan moet je niet ook nog de noten moeilijk maken bijvoorbeeld.

*Begint het bij jou met experimenteren of met een muzikaal idioom die je al van tevoren in je hoofd hebt?*

De gitaar ben ik eigenlijk niet gewend. Als ik iets voor gitaar schrijf (ook in ensemble stukken), dan pak ik er altijd wel een gitaar bij. Maar bij 'Remgewogen' moest ik er nog beter naar kijken omdat het een solostuk is. Kijken wat werkt qua speelbaarheid en afwegen of iets niet te vermoeiend is. Maar soms komen er ook pianistische elementen in voor bijvoorbeeld dat tappen op de gitaar.

Wat er gebeurt bij het tappen is dat je de snaren hoort klinken aan de andere kant van de klankkast. Op die manier krijg je bi-tones. Normaal wil je die als gitarist vermijden, maar ik vond het belangrijk om die ook eens te laten klinken.

*Hoeveel vrijheid mag een uitvoerder zich permitteren?*

Dat hangt helemaal van de tekst af; van de noten die je schrijft. Het hangt af van het idioom. Maar het is wel de bedoeling dat er muziek van gemaakt wordt, want niet iedere partituur die lokt dat evenveel uit. Zeker als je een moeilijk stuk schrijft, dan zijn uitvoerders vaak geneigd om te laten zien dat het veel moeite kost enzo. Maar je kan er ook een beetje omheen gaan spelen op zo'n manier dat de moeilijkheid een soort middel wordt om muziek te maken.

Om de muziek te laten leven, moet er wel door de uitvoerder een soort vrijheid genomen worden, want als je alles heel strikt mogelijk gaat spelen, dan krijg je geen muziek meer.

*Jij dirigeert soms je eigen werken, vind je het belangrijk dat je dit zelf doet?*

Aan de ene kant is het praktisch omdat er geen andere dirigenten beschikbaar zijn op zo'n moment, maar ik vind het doorgeven van mijn werk ook belangrijk. Toch je eigen visie erop doorgeven. Bij Stravinsky was dat ook heel belangrijk. Zeker naarmate het vaker werd gespeeld, werd het ook vaker niet zo goed gespeeld. Stravinsky die maakte duidelijk hoe het eigenlijk moest door zijn werken te dirigeren en op te nemen. Hij was als dirigent zeker niet perfect, maar zijn visie werd wel duidelijk. Om als componist ook te dirigeren is wel handig, want er is geen tussenpersoon, dus de visie van de componist wordt direct doorgegeven.

*Vind je het belangrijk dat ik in mijn oefenproces 'Remgewogen' aan je voorspel voordat ik het uitvoer?*



Dat is wel fijn, je probeert als componist toch meestal te zorgen dat die mogelijkheid er is. Maar het verschilt ook per persoon. Sommige mensen zijn control freaks, die zitten er helemaal bovenop. Maar sommige mensen zijn daar ook weer te laks in. Ik vind dat je als componist wel moet ingrijpen als er iets anders gespeeld wordt dat eigenlijk is genoteerd.

*Ben ik als uitvoerere ook componist van mijn eigen uitvoering?*

Dat is wel zo, ja. Maar dat ligt er ook aan hoe je componist definieert. Maar je bent niet alleen uitvoerder ofzo. Dat klinkt ook heel dommig, een beetje als iemand die een knopje indrukt ofzo. Het gaat verder, jij gebruikt dit materiaal wat ik schreef om muziek mee te maken.

Als je als uitvoerend musicus een heel programma samenstelt als recital, dan ben je in die zin nog meer componist.

*Wat vind je van deze stelling?; Zowel uitvoerend musicus als componist spreken de taal van de muziek, maar het is een taal die door beide verschillend kan worden geïnterpreteerd.*

Ja, dat kan altijd. Het kan allerlei kanten opgaan. Sommige componisten die maken zich daar heel veel zorgen over en sommige die laten dat gewoon, maar als het gewoon goed werkt dan wordt er wel een gezamenlijke taal gesproken. Het ligt ook aan het niveau van de beide partijen. Als ze beide begrip hebben van zaken, dan moet er een gezamenlijke taal kunnen worden gesproken.

Maar het is ook heel subjectief. Brahms zei bijvoorbeeld eens na een uitvoering van zijn stuk 'dit is de mooiste uitvoering die ik heb gehoord', maar bij een andere uitvoering van hetzelfde stuk zei hij weer hetzelfde.

*Heb jij je muzikale handtekening al gevonden?*

Dat weet je nooit helemaal zeker, maar ik denk dat ik wel een bepaald soort van signature me eigen heb gemaakt. Ik spreek liever van signature dan van muzikale handtekening, want een handtekening is zo definitief en een signature daar kan je nog dingen aan wijzigen.

*Je kan het ook persoonlijke stijl noemen*

Ja, die zit er bij mij zeker in. Die is heel erg beïnvloed door mijn muzieksmaak en die muzieksmaak heeft mijn manier van schrijven bepaald. Het leuke is, als ik mijn stukken beluisteren die ik schreef toen ik 15 was en het vergelijk met stukken van nu, dan zitten er overeenkomsten in op de manier waarop ik met mijn melodieën omga; wanneer ik omhoog ga, wanneer omlaag: welke intervallen ik gebruik. En dat is denk ik iets eigens wat ik heb gevonden. De rest is constant aan verandering onderhevig omdat ik steeds meer leer en dus mijn palet steeds groter wordt, maar de kern blijft hetzelfde.

*Wie zijn je inspiratiebronnen?*

De reden waarom ik was begonnen met componeren was de 4<sup>e</sup> symfonie van Sjostakovic met die 2 hele lange delen aan de buitenkant en een walsje in het midden. Het stuk eindigt volledig in stilte. En dat einde vond ik zo ontzettend mooi gedaan en toen dacht ik, ik wil ook wel zoiets kunnen en proberen te schrijven. Ik luisterde op de middelbare school veel naar radio 4 en de modernere stukken spraken mij erg aan. Maar ook het impressionisme trekt me heel erg; Ravel, Debussy. Later kwam daar Stravinsky bij en zo werd het lijstje met componisten steeds uitgebreid. Maar ik ben ook erg beïnvloed door jazz muziek, mede omdat ik zelf saxofon speel. En wat ook een grote invloed was mijn vader die ooit op een bruiloft 'le grand tango' speelde van Piazzolla.

*Welke inspiratiebronnen heb je gebruikt voor 'That all changes' ?*

Een van mijn recentste. Dat is Dutilleux. Wat ik heel mooi aan zijn composities vind is de vorm en zijn spanningsopbouw en hoe hij bepaalde harmonieën in elkaar laat overlopen die in eerste instantie niet veel met elkaar gemeen hebben. Daarvan heb ik heel veel geleerd. Een van de punten waar hij heel erg goed in is geworden is de omgekeerde vormontwikkeling. Hij wilde niet iets doen met het serialisme, maar wel met de traditie. Wat hij dus deed was de traditie omkeren: in plaats van de presentatie van een thema met daarna een ontwikkeling ging hij dus eerst een ontwikkeling van een thema tentoonstellen en uiteindelijk pas het thema presenteren. Zo is het net een soort detective waarbij alle puzzelstukjes aan het einde samenkomen. En dat was een

openbaring voor mij.

Verder zit er in dit gitaarstuk voor jou veel Django Reinhardt en ook een dosis Steve Reich.

*Heb je de gitaar gebruikt bij heb componeren?*

Ik heb de gitaar in zoverre gebruikt dat ik keek naar waar ik in ieder geval niet moest zijn. Componeren op de gitaar heb ik niet geprobeerd, want dat lukte niet. Ik heb wel gekeken wat de maximale dingen zijn die je in je hand kan houden.

*Hoeveel vrijheid kan een uitvoerder zich permitteren?*

Het ligt eraan wat voor bedoelingen de uitvoerder heeft, want als de uitvoerder een stuk speelt uit tegenzin; omdat het moet, dan kan hij zich bepaalde vrijheden permitteren om het stuk op die manier te ruïneren. Ik heb dit gelukkig zelf niet meegemaakt, maar ik heb dit wel gezien bij collega componisten. Maar dat lag vaak ook aan de manier waarop de componist het stuk uitlegde. Er moet een goede communicatie zijn tussen componist en uitvoerende. Maar als dat allemaal oké is en als de uitvoerder er zin in heeft, dan moet je als componist je stuk ook loslaten. Want uiteindelijk is de uitvoerder de vertolker van de muziek. Dus die uitvoerder pakt het instrument en gaat van die noten muziek maken. Dat doet de componist niet. De componist schrijft noten op zo'n manier op dat hij denkt dat het zou moeten klinken, maar heel precies weet hij het eigenlijk ook niet, maar hij doet zijn best om dat zo veel mogelijk te benaderen. Uiteindelijk is het aan de musicus om dat laatste stapje te nemen. Hij moet kijken naar een hoop noten op papier en moet denken 'hoe gaan we hier een mooi stuk van maken?'.

Door het op te schrijven probeer ik als componist datgene wat in mijn hoofd zit zo veel mogelijk te benaderen, maar ik weet al van tevoren dat dat een mislukking is en dan is mijn hoop altijd dat musici hetgene wat ik opschrijf begrijpen en vervolgens er van gaan maken wat er in mijn hoofd zit. Maar vaak is hetgene wat ze er zelf van maken nog veel beter dan wat er in mijn hoofd zit. Sterker nog; mijn beeld van mijn compositie wordt meteen verandert op het moment dat een musicus het aan mij voorspeelt.

*Vind je het belangrijk om bij het repetitie proces aanwezig te zijn?*

Ja, dat vind ik wel fijn. Maar soms is het belangrijk om niet zelf aanwezig te zijn en om de musici zelf even te laten stoeien. Want de aanwezigheid van een componist kan er soms ook toe leiden dat er extra druk op de repetitie komt te staan en dat ze zich niet vrij voelen om dingen uit te proberen. En dat wil ik voorkomen. Je moet dus als componist heel bewust zijn van het psychologische effect wat jij als schepper van de noten hebt op de mensen die het moeten gaan spelen. Een ongeschreven regel is ook dat een componist tijdens een repetitie proces nooit een dirigent aan mag spreken,

maar dat de componist aantekeningen maakt en pas later aan de dirigent doorgeeft hoe hij het eigenlijk wil hebben.

*Ben ik als uitvoerende slechts een middel om het doel te bereiken of mag ik mezelf ook componist van mijn eigen uitvoering noemen?*

Dat ligt eraan hoe je de term componist ziet. Maar in principe zijn componist en musicus twee gescheiden elementen die samenkomen tot een uitvoering. Ze zijn beide even belangrijk, maar het zijn wel twee verschillende rollen.

*Zowel uitvoerende als componist spreken de taal van de muziek, maar het is een taal die door beide verschillend geïnterpreteerd kan worden. Wat vind je van deze stelling?*

Taal is een beetje een te vaag begrip eigenlijk, want je kan het hebben over harmonische taal, klanktaal, de manier van overbrengen. Zo zou ik het niet noemen, maar componisten en uitvoerenden hebben een bepaalde visie van hoe iets moet klinken en uiteindelijk zijn de noten het middel om die visie te bereiken. Die visie kan verschillen, maar dat is eigenlijk alleen maar mooi. Maar stel je bent als componist niet tevreden over een uitvoering, dan ga je naar een andere uitvoerder en die speelt het weer op zijn manier.

*Why was the composition made? What were the inspirations in your opinion?*

I asked Roderik (my former music theory teacher) to write a solo guitar piece for me, because I heard some of his compositions which I found very interesting and quite special. Roderik considered it as a kind of challenge to write a piece for an instrument he didn't know very well.

*Did you work with Roderik on how to perform Dulcamara?*

Not really. He gave me al freedom for interpretation.

*What is your opinion regarding the influence of the composer concerning the performance practice?*

In this case Roderik wants the performer the get close, or even to come beyond, his technical limits (the original tempo indication for the middle part of 'dulcamara' was 160!)

*How did you find the cooperation and communication with Roderik de Man. How free were you in interpretating Dulcamara?*

During my study in The Hague we became friends, I often came to his home, having discussion about music, politics, philosophy, I had a Duo with his wife Annelie de Man and got on Tour with him and Annelie. On stage I was free as a bird concerning interpretation of his score; means: he always gave me this idea. There was a beautiful exchange between composer and performer. He encouraged me to compose.

## Compositions

# Dulcamara

for guitar

Roderik de Man

accidentals apply to the note they precede only

*mf* *p* *accelerando* *a tempo* *ff* *bending* *mf* *f* *marcato* *ff* *mf* *espressivo* *mf*

*rasqueado* *ff* *mf* *a tempo* *sim.* *bending* *mf* *poco rit.* *a tempo* *ff* *rasq.* *tambora* *rasq.* *f* *tamb.* *l.v.*

*f* *tambora* *mf* *ordinario* *f* *molto vibrato* *ord.*  
*f* *mf* *bending* *f* *tambora* *p*  
*gliss.* *ff* *ff*  
*poco rit.* *a tempo* *etouffer les cordes* *mf* *ff* *ordinario*

*f* *ordinario* *ff* *molto vibrato*  
*Bartok pizz.* *f subito p*



**[Redacted]**

*2 da r. g. m. e. r. a*

Handwritten numbers: 0 4 2 1 2 1 3 1

*ff*, *tambora*, *gliss.*, *golpe*, *ord.*, *mf*, *Bartok pizz.*

**[Redacted]**

Handwritten notes: *P i a m p a m i a m p*, *m m a m p i a m i i a m i p m i*

*rasqueado*, *glissando*, *poco a poco accelerando*, *ritartando*, *pp*, *mf*

*mf* *mp* *p*



*mf* *-contemplativo-* ca. 54

*mf* *f* *ff* *simile* *ff* *mf* *tr*

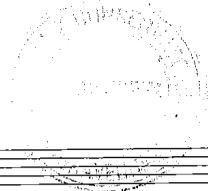
*p* *mf* *p* *f*

*ff* *mp* *p* *mf*

*pp*

*f* *metalico* *ordinario* *p*

0002654



*f*

*metalico*

*pizz.*

*p*

*mp*

*p*

*-rubato-*

*p bending*

voor Jeanette Yanikian gemaakt

„Verboden vingerzettingen  
of andere aantekeningen  
in dit boek te maken”

# I

22 juli 1962

Allegretto con fantasia ♩ = 100

*mf leggiero dolce, ma senza vibrato*

*legg.* *sp*

*crescendo* *espr.* *f* *dim.* *p* *sf*

*sempre f e marcato e stacc.*

*ff* *f*

**Largamente**  
*molto espr.*

*fff* *espr.* *fff* *p* *poco rit.....*

*p* *legg.* *f* *sp*

*cresc.* *f* *diminuendo* *p* *RIT.....* **VII**

Korte pauze  
Short interval

Tranquillo  $\text{♩} = \pm 60$

The musical score is written for guitar in 4/4 time, marked 'Tranquillo' with a tempo of  $\text{♩} = \pm 60$ . It consists of six staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a 'sempre' instruction. The second staff features a crescendo from *p* to *ppp*. The third staff includes a 'non legato' marking and a triplet of eighth notes. The fourth staff contains a 'RIT.....' marking and a 'A tempo \*\*)' instruction, with a section marked 'XIV' and a key signature change to three flats. The fifth staff is marked 'Il più allegro' and includes a 'sul ponticello' instruction with an arrow pointing right. The sixth staff concludes the piece with dynamics of *sfs* and *sp*.

x) Voorslagen zeer kort en zeer zacht / Grace notes very short and very soft  
 xx) Rasqueado over 3 snaren / Rasqueado on 3 strings

Tempo I

Langere pauze dan na 1.  
Longer interval than after 1.

\*) Rasqueado over 2 snaren / Rasqueado on 2 strings

*Lento* ♩ = 60 *dolce, poco vibrato* *espr.*

*p* *accomp.*

*pp*

*p* *poco*

*mf* *(f)* *mf*

*espr.* *mf cresc.* *f* *ff*

*ACCEL.* *Allegro* *wordt*

*ff* *ff agitato sul ponticello*

\*) Niet sterker dan omringende akkoorden / Not louder than surrounding chords

sempre **ff** e stacc.

Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with various accidentals (flats, naturals, sharps). There are slurs and accents (>) over several notes. A dynamic marking 'sempre ff e stacc.' is written below the staff.

**ff** e stacc.

Musical staff 2: Treble clef. The melody continues with eighth and quarter notes, including slurs and accents. A dynamic marking '**ff** e stacc.' is written below the staff.

Musical staff 3: Treble clef. The melody continues with eighth and quarter notes, including slurs and accents. A dynamic marking '**ff** e stacc.' is written below the staff.

Musical staff 4: Treble clef. The melody continues with eighth and quarter notes, including slurs and accents. A dynamic marking '**ff** e stacc.' is written below the staff.

*crescendo possibile*

Musical staff 5: Treble clef. The melody continues with eighth and quarter notes, including slurs and accents. A dynamic marking '**ff** e stacc.' is written below the staff.

*in tempo*

**fff** **ff** **RITENUTO**

Musical staff 6: Treble clef. The melody continues with eighth and quarter notes, including slurs and accents. Dynamic markings '**fff**', '**ff**', and '**RITENUTO**' are present. A fermata is placed over the final note.

**Lento**

*tutta forza* **fff** sempre *tutta forza* 3

Musical staff 7: Treble clef. The melody continues with eighth and quarter notes, including slurs and accents. Dynamic markings '*tutta forza*', '**fff** sempre', and '*tutta forza*' are present. A triplet of eighth notes is indicated with a '3' below it.

x) Rasgueado



# REVISION

voor Jeanette Yanikian gemaakt

3

## 1

Allegretto con fantasia  $\text{♩} = 100$

22 juli 1960

*mf leggiero dolce, ma senza vibrato*

*crescendo* *espr.* *f* *dim.* *p* *f*

*sempre f e marcato e stacc.*

*ff*

*Largamente molto espr.* *poco rit.....*

*fff* *espr.* *fff* *p*

*p* *legg.* *f* *sp*

*cresc.* *f* *diminuendo* *VII* *RIT.....*

Korte pauze  
Short interval

Tranquillo  $\text{♩} = \pm 60$

*p* *non arp. sempre* *poco f* *p* *spp*

*sf* *p* *ppp* *p* *p* *p*

*p* *pp* *non legato* *p*

*ff* *ffs* *sp* *p* *RIT.....* *A tempo \*\*)* *sfx*

*ffs* *pp* *p* *Il più allegro* *mf* *sul ponticello →*

*sfx* *sp*

\*) Voorslagen zeer kort en zeer zacht / Grace notes very short and very soft

\*\*\*) Rasqueado over 3 snaren / Rasqueado on 3 strings

mf

f ff

ppp

ff

ff sempre (ff) tutta forza

Tempo I \*)

non arp. sim. mf f ff (ff)

RIT. AL FINE

sp smf mp accel.

Langere pauze dan na 1.  
Longer interval than after 1.

\*) Rasqueado over 2 snaren / Rasqueado on 2 strings

*Lento* ♩ = 60 *dolce, poco vibrato*

*p* *espr.* *accomp.*

*pp*

*p* *poco*

*mf* *f* *ff*

*espr.* *mf cresc.* *f* *ff*

*ACCEL.* *Allegro* *wordt*

*ff agitato sul ponticello*

\*) Niet sterker dan omringende akkoorden / Not louder than surrounding chords

sempre ff e stacc.

ff e stacc.

*crescendo possibile*

*in tempo* **fff** **ff** **RITENUTO**

**Lento**

tutta forza **fff sempre** tutta forza 3

x) Rasgueado

# parafrase I

voor gitaar

opus 8, nr. 1

1979

leo samama

donemus amsterdam

G

1635

95

(1)

„Verboden vingerzettingen  
of andere aantekeningen  
in dit boek te maken”

Andante (♩ = 60)

pp molto espr.

pp molto espr. e legato

40 *metalica*  
*f* *ff* *fff*

45 *nat.* *dolce*  
*p*

50 *dolce* *nat.* *rall.-----*  
*f* *ff*

*Andante*  
*p* *pp espr.* *dolce*

60 *nat.* *ppp* *p espr. e molto legato* *pp*  
*b $\flat$*

65 *p* *pp* *accompagnato!* *pp*  
*espr. e poco*

70 *pp* *p*  
*Cresc.*

75 *pp* *p*  
*3'30"*



# Remgewogen

for guitar solo

Christiaan Richter

written for Martin van Hees  
Speedy in memoriam

2013-2014  
CR 88

Fast, ca. ♩ = 132

SP - - - - ->

1 2 1 4 1 0 2 1 3 1 4 3 1 4 3 1 2 1 3 2 1

*fff* *ppp*

3 2 1 4 2 3 2 3 1 2 3 4 1 4 3 1 2 1 3 2 1 2 1 4 2 3 2 3 1 2 3 4 1

5 4 3 1 2 1 3 2 1 2 1 4 2 3 2 3 1 2 3 4 1 4 3 1 2 1 3 2 1 2 1 4 2

(SP) 3 2 3 1 2 3 4 1 4 3 1 2 1 3 2 1 2 1 4 2 3 2 3 1 2 3 4 1 4 3 1 2

ord. norm.

9 1 3 2 1 2 1 4 2 3 2 3 1 2 3 4 1 4 3 1 2 1 3 2 1 2 1 4 2 3 2 3 1

H ord.

11 2 3 4 1 4 3 1 2 1 3 2 1 2 1 4 2 3 2 3 1 2 3 4 1 4 3 1 2 1 3 2 1

ST H

13 2 1 4 2 3 2 0 1 2 3 4 1 4 3 1 2 1 3 2 1 2 1 4 2 3 2 3 1 2 3 4 1

poco a poco rit. - - - - ->

norm.

15 4 3 1 2 1 3 2 1 2 1 4 2 3 2 3 1 2 3 4 1 4 3 1 2 1 3 2 1 2 1 4 2

65

17

19

♩ = 178+ *subito* (really fast)

etc.

bitones

20

RH

LH

22

RH

LH

24

RH

LH

28

RH

LH

31

RH  $f$

LH

② ④ ① ⑤

② ④

33

RH

LH

① ② ③ ⑥ ②

② ③ ① ② ④ ⑤

35

RH

LH

① ⑥ ④

38

RH

LH

① ③ ⑤ ③ ②

② ③ ③ ②

40

RH

LH

① ⑥ ③

♩ = 132 etc.

RH

LH

42

*ff* *p*

RH

LH

44 SP ④ 5 5 5 5 ord.

*pppp* *molto*

*f* *ff*

⑤ B ⑥

RH

LH

47

*fff* *molto*

*furioso*

① ② ③ ④ ⑤ ⑥

③ ④ ④ ⑥

approx. etc.

RH

LH

51

*f* *f*

*Sva*

① ② ③ ④ ⑤ ⑥

① ② ③ ④ ⑤ ⑥

53 (8va)

RH

LH

57 bitones

RH

LH

3 *p subito*

61

RH

LH

*f* *subito*

64

RH

LH

*mf* *f*

66

RH

LH

*bitones!* *ff* *fff* *f* *p*