

Sylvie Klijn, 4174836
s.d.klijn@students.uu.nl
Supervisor: Dr. Edward A. Hubbard
Master Arts and Society, Utrecht University
22 May 2019

Musical, Sociological and Psychological Aspects of Minimal Music Composition: The Case of “Canto Ostinato” by Simeon ten Holt



Utrecht University

Chapter Overview

<u>Chapter 1: Introduction.....</u>	<u>p 2</u>
<u>Chapter 2: Theoretical Framework.....</u>	<u>p 6</u>
- <i>An Historical Overview of Minimal Music</i>	
- <i>The Psychological Dimension of Minimal Music</i>	
- <i>The Sociological Dimension of Minimal Music</i>	
<u>Chapter 3: Methodology.....</u>	<u>p 21</u>
- <i>Methods of Musical Analysis</i>	
- <i>Results and Analysis of Interviews on “Canto Ostinato”</i>	
<u>Chapter 4: Musical Analysis of “Canto Ostinato”.....</u>	<u>p 31</u>
- <i>Aspects of Time</i>	
- <i>Melodic Aspects</i>	
- <i>Orchestrational Aspects</i>	
- <i>Aspects of Tonality and Texture</i>	
- <i>Dynamic Aspects</i>	
<u>Chapter 5: Results and Analysis of Interviews on “Canto Ostinato”.....</u>	<u>p 41</u>
- <i>Perception</i>	
- <i>Musical Content</i>	
- <i>Relation to Society</i>	
- <i>Social Music</i>	
- <i>Time</i>	
<u>Chapter 6: Discussion.....</u>	<u>p 56</u>
<u>Chapter 7: Conclusion.....</u>	<u>p 60</u>
<u>References.....</u>	<u>p 63</u>
<u>Appendice.....</u>	<u>p 67</u>

Chapter 1: Introduction

As a music listener and musician, I have often been engaged with the composition “Canto Ostinato” by the Dutch composer Simeon ten Holt. Because of its highly repetitive character and the little harmonic changes made throughout the piece, it could be considered as a Dutch example of minimal music, a music genre that originated in America in the works of composers such as Steve Reich, Philip Glass and John Adams. Coming from this practical way of looking at the piece, I would like to supplement this knowledge with a careful application of perspectives drawn from music theory, sociology and psychology.

“Canto Ostinato”, written between 1976 and 1979, is one of the most popular classical pieces by a Dutch composer. A store chain has released a 100.000 copies of the recording of the composition (*Feekes*), it has been performed numerously over the past ten years, and the partiture has been sold over thousand times in the past six years¹. The preface of “Canto Ostinato”, written by Simeon ten Holt himself, contains some passages that are interesting as a starting point for this research: “Time plays an important role in ‘Canto’. Repetition in this case has as its goal to create a situation in which the musical object affirms its independence and can search for its most favorable position with respect to the light thrown on it, becoming transparent. Time becomes the space in which the musical object floats”. So repetition as a musical tool becomes a way to turn time into space. How does this relate to the way we perceive time in a fast-paced, technology-based society?

¹ Statistics obtained from publishing house of contemporary classical music “Donemus”. From 2015-2018 the work has been performed live 435 times and from 2013 until the beginning of 2019 the score has been purchased 1034 times.

Ten Holt describes how a live performance of “Canto” can be seen: “A performance of ‘Canto’ is more like a ritual than a concert. The piece is not in a hurry and has in common with so-called minimal music that one cannot speak of fixed duration”.

Since the sixties, there are less and less churchgoers in the Netherlands, according to numbers of the Sociaal en Cultureel planbureau (37). Is “Canto Ostinato” indeed experienced as a ritual and does it thereby fill up the void one finds less often in church these days?

Lastly, the piece leaves space for improvisation, as ten Holt states in the introduction: “The performers have a wide margin of contribution. They decide about dynamic contrast, duration (in detail as well as for the whole) about the use of opposing or non-opposing differentiation of timbres, whether or not to play passages in unison. Also about repetition and combination of bars and sections, depending on their place within the score”. What does this, according to the standards of classical music, unconventional approach, add to the reception of this piece?

All taken together, how do the ideas of the composer resonate with listeners who are very engaged with the composition and how can its immense popularity be explained? In order to find answers to these questions I have conducted research that would enable me to listen through the ears of the listeners. A close examination of the techniques used by ten Holt to evoke the strong affinity with the piece and a musical analysis using music analytical models will be essential to shine light on the way the composer wrote the composition. Furthermore I have tried to connect the

composer's ideas to the way they are received by the audience by doing five in-depth interviews. The chapters of this thesis are structured as follows:

Chapter two consists of the theoretical framework for the study. Firstly, I will focus on the historical overview of minimal music to give a broad introduction to minimal music. Subtopics within this topic include definition, the four most important composers and cultural influences. To introduce concepts concerning the interviews that have been conducted with respondents positively engaged with "Canto Ostinato", I will consecutively take a look at the psychological and sociological dimension of music in general and minimal music in particular. This all taken together will be the theoretical framework from where I will be able to carry out the rest of the research process.

Chapter three entails the methodology. An overview of the most predominant concepts concerning minimal music will be given in the part on "Methods of Musical Analysis". These findings will be applied further on in the thesis, in order to perform a musical analysis of "Canto Ostinato". The second part of this chapter focuses on the operation procedure concerning the interviews on "Canto Ostinato" that have been conducted with five respondents.

Chapter four contains a content analysis on the most vital passages of the score of "Canto Ostinato". I will be using musical parameters as outlined in the methodology as the main structure for the analysis.

In chapter five, the results and analysis of interviews with five respondents about “Canto Ostinato” are described, subdivided in five categories.

The last step will be to try to find connections between all the different sections and aspects of this dissertation: to connect the historical overview, the music analytical dimension, and the psychological and sociological dimensions of “Canto Ostinato” and thereby gain insight on the connection between the ideas of the composer and the interpretation of the listeners and the why and how regarding the immense popularity of the composition.

Chapter 2: Theoretical Framework

An Historical Overview of Minimal Music

Minimalism: Definition and Expression Art-wide

As Edward Strickland states in his widely celebrated work *Minimalism: Origins*, minimalism, “in its simplest definition, is a style distinguished by severity of means, clarity of form, and simplicity of structure and texture” (4). In a more elaborate way, Strickland defines minimalism as a movement “that makes its statement with limited, if not the fewest possible, resources, an art that eschews abundance of compositional detail, opulence of texture, and complexity of structure. Minimalist art is prone to stasis (as expressed in musical drones and silence, immobile or virtually immobile dance, etc.) and resistant to development (repeated modules and held harmonies in music). It tends towards non-allusiveness and decontextualization from tradition, impersonality in tone, and flattening of perspective through emphasis on surfaces” (7). The style originated in the United States at the end of the 1950s and found expression in many art fields like visual arts, literature, dance and film (3). The adaptation of minimalism in film, for example, showed through in the idea that “the audience should be able to come in at any point, that complicated plot developments should be avoided and that each part should also possess its own episodic value”, argues Christopher Ballantine (130). In music, Dan Warburton noted that minimalism has been called “trance music”, “systems music”, “process music”, “solid state music”, “repetitive music” and “structuralist music” (139). These terms show a close relationship with one of the most important ingredients of minimal music: repetition.

While in all music repetition occurs, for example the repetition of a chorus in popular music, in minimal music this aspect shows through in a much more basic and therefore more “predominant structural principle” (Strickland 13). The material that is repeated is often a short fragment, consisting of a very simple pattern. This results in a type of music that acquires little virtuosity of the performer, but a long attention arc and concentration (Strickland 223).

The Four Main Composers and Their Influence on the Development of Minimal Music

The four main composers of minimal music are La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich and Philip Glass. Strickland defines La Monte Young’s “Trio for Strings”, written in 1958, as the very first minimal piece because of its influence on further minimalist developments (10). La Monte Young’s compositions consist of long tones and “improvisation within strict parameters” (163). He has been influenced by the Fluxus movement, and his works, containing minimal sound-activity, show a certain absolutism that corresponds with the at the time prevailing streaming Serialism (Nyman, *Experimental Music* 139). Stasis, meaning a musical drone, and silence were his main ingredients, together with dynamics varying from p-pppp.

Composer Terry Riley, mostly known for “In C”, added two important factors to minimal music: he introduced tonality again (as also shown in the title “In C”), thereby clearly turning away from dodecaphony, and used repetition of musical phrases (Strickland 133). “In C” was the first work that became popular with a greater audience (178) and consists of “a single sheet containing fifty-three musical

figures. Each musician plays the fifty-three modules in order, each one for as long as he likes with rests as frequent as he likes before proceeding to the next module” (179) all in a steady *forte* dynamic. As Riley did not specify a certain instrumentation, only noting “for any number of musicians”, he was rebelling against the convention of seventeenth and eighteenth century music (177). His work contains a lot of repetitive structures which made him the main influencer of the motor school. He also worked with tape music, using “loops, echoes, and feedback”, which inspired him to create comparable music live with acoustic instruments (Strickland 146, 147).

The drummer of Riley’s ensemble playing “In C” happened to be the third important composer of minimalist music: Steve Reich. His influence on minimal music is the technique of phasing, described by Strickland as “manipulating identical tape-loops played on two tape recorders in such a way as to very gradually “extract” one voice from another, as one of two identical tapes fell farther and farther behind of the other until the process would reverse, the distance shrinking back towards unison” (Strickland 188). This technique was first only applied to voices, but after three years also on instruments and later on Reich managed to use phasing also in live performances, resulting in “Piano Phase” and “Drumming” (196). Reich wrote the essay *Music as a Gradual Process*, which is considered to be an important manifesto of the minimalist movement (148).

Philip Glass was even more persistent in the way he used repetition than the three previous composers (212), thereby creating an incessantly structure. Strickland noted: “The instruments/voices do not join in one after another as in Young’s long-tone works, Riley’s “In C”, or some of the Reich tape pieces; nor are they

superimposed upon a pre-existent drone as in Young's later works; nor do the unison keyboards effloresce into canonic complexity as in the time-lag and phase works. They are all/both there together from the very beginning and still there at the very sudden end" (215). Amongst his most important works are "Glassworks" and his opera "Einstein on the Beach".

Michael Nyman describes that the steady pulse, relentless repetition and tonal simplicity of such pieces demand "a different mode of listening and experiencing musical time" ("Against Intellectual Complexity in Music" 84). This changing experience of time is also captured by Wim Mertens in his important work *American Minimal Music* as he describes the change from dialectical time to macro-time by paraphrasing a predecessor of minimalism, John Cage: "Instead of the existential identification with dialectical time that one finds in traditional music, or the neutralization of time that occurs in autonomous music, Cage identifies with macro-time which transcends history and can therefore be called mythic" (107). Leaving behind the dialectical time implies that form and content fall apart (104) and music is "given no impulse by expressions of self or personality" (106). The macro-time one experiences with minimal music's gives the sensation of a "duration without relation to past or future" (107).

Non-Western and Non-classical Influences

"I studied Balinese and African music because I love them, and also because I believe that non-Western music is presently the single most important source of new ideas for Western composers and musicians". - Steve Reich (69).

As stated above, minimalism followed up on, and is therefore a response to, serialism. However, as Eduardo de la Fuente states, “the strongest music source for minimalist composers was non-Western music” (147). La Monte Young indicated that Gagaku, “Japanese ceremonial music for mixed ensembles of largely high-pitched instruments” (Strickland, 125) has been a substantial influence. Important characteristics of this music which are also shown in Young’s Trio for strings are “smoothness, serenity, and precise execution without virtuosic display” (Strickland, 125). Young’s drone-based composition “The Well-Tuned Piano” has been influenced by studying Indian music and was considered by Young as a “Western Raga” (Strickland 178). Riley’s “In C” has a clear connection with Balinese gamelan, shown through “its use of repeating and overlapping modules as the basis of the composition” (Strickland 178). For Steve Reich the book *Studies in African Music* has been of great value, because it was so strongly related to what he was doing, like the placement of different patterns on one another with different downbeats (Strickland 221). In Reich’s “Drumming” a lot of African techniques appear, like the 12/8 bar, and a strong vitality (225). And for Glass it was mainly “the encounter with the Indian compositional techniques of additive process and cyclic rhythm as an alternative to Western subdivisions of the beat and regularized demarcation of measures came as a revelation” (Strickland 205).

Aside from non-Western music, “modal jazz was to be the most important indigenous influence on the development of minimal music soon joined by the less inflected rhythmic propulsion of rock that makes its influence felt in motoric minimalism, especially that of Glass, who had far less involvement in jazz than his predecessors in minimal music. Young, Riley, and Steve Reich all played in jazz groups in their

teens, and all mention it as a profound influence on their work in the 1960s” (Strickland 150).

After providing a brief history of minimalism, the most important minimal composers, and the influence of non-Western music on Western minimal music, I will now focus on the psychological and sociological dimensions of this musical style.

The Psychological Dimension of Minimal Music

How do we add meaning when we listen to a composition? Which psychological processes play a role when one listens to “Canto Ostinato”? In *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, Tia DeNora wrote a chapter on the construction of meaning in music, titled *Music and the Social Experience*. She states: “Music is not only a medium through which selves are managed and forms of listening subjectivity (and their social relations) are configured. Music is also a device or template with/against which to think. Music’s properties – its structures, its harmonic relations – may come (according to how they are appropriated) to mediate the representation, experience, or knowledge of other, non-musical, phenomena” (153). Referring to a theory first elaborated by Eyerman and Jamieson, DeNora noted that music has the ability to create a social movement, for it can speed up the process of action and motivation. Music can help remember people they are emotional beings and bring them back to certain moments, connected to a feeling (153, 154). DeNora summarized Theodor Adorno’s words, stating that “music is key to any understanding of the psychocultural features of modern social life” (157). For this reason, the following two sections of this chapter will focus successively on the

psychological and sociological dimensions of (minimal) music as this knowledge has been integral in the analysis of the interviews, contained in chapter five.

Perception

How a listener adds meaning to what it heard is closely related to how a composition is perceived. The work does not stand on its own, as composer John Cage states: “Most people think that when they hear a piece of music, they’re not doing anything but that something is being done to them. Now this is not true, and we must arrange everything, I believe, so that people realize that they themselves are doing it, and not that something is being done to them” (qtd. in Nyman, *Experimental Music* 24). As Cage argues, a composition is perceived by listeners in many different ways because of *their* perception.

In addition to this, Emile Gomart and Antoine Hennion, quoted by Tia DeNora, state that music perception is a process in which techniques of preparation play an important role. These are techniques “through which dispositions are produced and self-induced” (151). As an example, an experiment is described in which interviewees turned out to prepare themselves for a certain emotional response they expected the music to evoke. DeNora explains that respondents “used music as a reference point, model, or reminder of some emotional correlate and they thought about what music might, under different circumstances, “work” for them” (152). Gomart and Hennion hereby state that the process of listening is very active: one does not react, but one creates a situation in which one opens up to the impact of music. Since the respondents who cooperated for this thesis have listened to “Canto

Ostinato” many times, it is likely that this theory of creating a state to open up to the impact of the composition is applicable to them and therefore it has been a conversation topic during the interviews.

Ian Cross in *Music Analysis and Music Perception* also acknowledges the importance of music perception: “Underlying all aspects of analysis as an activity is the fundamental point of contact between mind and musical sound, namely, musical perception: musical perception should be considered as something very important” (2). He also states that it is very hard to say something about perception since different processes play a role: not only on an individual, personal level, but also on a cultural level. Cross sets out different approaches to analyze music perception. One approach involves that responses are reflexive, and perception “necessarily involves non-conscious processes” (3). Following a so-called folk psychology, one could say there are pre-existing ideas about “what our own and other minds are like, what one can expect stated action to be like, what are possible modes of life, how one commits oneself to them” (Jerome Bruner qtd. in Ian Cross 4). Opposite to this folk approach, Fred Lerdahl and Ray Jackendoff created a cognitive-scientific approach in 1983. The focus of this approach lies on the listeners intuition concerning a certain type of music. Lerdahl and Jackendoff distill four domains, also described as analytical levels, that are of importance in the construction of the musical intuition: metrical, grouping, time-span and prolongation (Cross 6). A few years later, however, Eugene Narmour (1990, 1992) looked at a different aspect, namely the melody of a music piece. In doing so, he analyzed music as an art form in time, focussing on relations between notes, intervals, during the passing of time (Cross 9). This cognitive approach can be useful to, as Cross puts it, “bridge the gap

between what music feels like - its experiential texture - and the language that is used to describe it and to teach it" (9). It is important to be aware of this gap when we will move on to the interview part.

Temporal Art

In *Can the Arts Survive Modernism?*, composer George Rochberg discusses the characteristics, history and legacy of modernism. He emphasizes the function of memory when listening to music, which is needed to convert sounds into emotions. He points out an important aspect of music: "Because music is precisely a temporal art, it loses meaning in exact ratio to the degree of 'forgetting' built into it" (334). Therefore, tonality has an important function, and interestingly enough, Rochberg states that without these principles of tonality, music, or "what still goes under the name of 'music'", is "either simply sound-generation or soulless complexity or mindless minimalism" (332). The latter term, *mindless* minimalism, which is created because of a lack of changing tonalities, following Rochberg who states that it is no *real* music, includes criticism that is often expressed concerning minimal music. In *Minimalists* by Robert Schwartz, however, the response to the criticism on this point has been that "minimalism challenges our perception of time itself, since the music changes imperceptibly over minutes or even hours" (9). To summarize the foregoing: The role of the memory is of great importance for music, since it is a temporal art. But in minimal music, this memory and the lack of changing tonalities create a different perception of time, which shows another side of the temporal dimension of music.

In addition to experiencing time through music and the parallel with being human, we will look at a theory by philosopher Ernst Simon Bloch, referred to by Dutch writer and philosopher Joke Hermsen. In Hermsen's book *Silent the Time* she explains the idea of Ernst Simon Bloch, who stated that one cannot fully experience the *now*, which makes us desire all the time for what is not there at the moment. The human being is always unrealized, which thereby defines us, because it gives a direction to our actions (159). So, what defines us is being on the way. According to Bloch, it is useless to seek for cheap entertainment or luxurious consumption to try to find the *now* and with this try to not focus on the *not yet* part we all carry along (160). The respondents' responses in this study will be considered in light of this theoretical perspective.

Repetition

One of the most vital aspects of minimal music is repetition. Composer La Monte Young highlighted some psychological aspects concerning repetition during a conversation with Richard Kostelanetz. According to Young, "I am wildly interested in repetition, because I think it demonstrates control" (187). Later on in the conversation, when Young was talking about his highly repetitive piece "Tortoise", he described that "each time a particular frequency is repeated it is transmitted through the same parts of our auditory system. When these frequencies are continuous, as in my music... this could be considered to be or to simulate a psychological state" (217-218). The psychological state Young has always been trying to create in his compositions is ecstasy; to become a greater version of your normal self (Strickland, 165).

But repetition needs a counterweight, as Joke Hermsen states. She describes the ideas of Russian-Belgian physical chemist Ilya Prigogine, whose theories on chemistry have often been applied to the social sciences. He stated that two certain types of experiences are important for a human being: the experience of repetition – for example the sun that repeatedly rises – and creativity or the urge for innovation (Hermsen 64). It is exactly this game between repetition and innovation that minimal music is playing. A listener hears the same pattern over and over again, knowing what will come with every repetition and expecting the same to be played, until a small change forces the listener to adjust his/her pattern of the expectation. To elaborate on musical expectancy, the work of Thuomas Eerola, particularly his text *The Dynamics of Musical Expectancy*, is indispensable. Eerola states that one of the fundamental aspects of the process of listening to music is musical expectancy. Adding: “Expectancy is a multi-faceted phenomenon consisting of different musical features generated by various cognitive processes that operate on various levels and interact in intricate ways, bestowing upon musical experiences intensity and variety” (64). These expectation processes are influenced by our cultural background, connected to the way one processes information. In short, music provides the balance between what we expect on the one hand and innovation on the other hand. With minimal music, this balance is very subtle. Influences on what someone expects are cultural and individual cognitive processes. The following sections of this chapter focus on these two pillars.

The Sociological Dimension of Minimal Music

“What sociology of music undertakes, is an investigation of the ways in which social formations crystallize in musical structures, indeed even in their inmost cells” - Theodor Adorno (70).

This section provides a general definition and explanation of the sociology of music, followed by how music can give shape to identity and in which way music can represent aspects of an era. As exemplified in the quote above and referred to in the previous section, German philosopher, sociologist, musicologist and composer Theodor Adorno argues that social structures can be studied through music. Tia DeNora states that Adorno “understood musical structures as providing exemplars for consciousness – musical forms showed, in and through their unfolding through time, how material could be organized. And in their handling and presentation of material, these forms came to function, in Adorno’s view, as much more than mere metaphors for social structural arrangement” (147). This idea is also reflected in Christopher Ballantine’s *Music and its Social Meanings*, in which he claims that “the musical microcosm replicates the social macrocosm” (5). Ian Cross adds: “It is culture (...) that shapes human life and the human mind, that gives meaning to action by situating its underlying intentional states in an interpretative system” (14). One of the many examples of music that can be regarded as a metaphor for social structural arrangement is blues. The genre started off as vocal music about depression, sorrow and misery, sang by the poor slaves on the working fields in Africa and South-America. The social macrocosm of the suppressed slaves is reflected in the blues genre, the musical microcosm.

DeNora describes that one has to “focus, ethnomusicologically, on the spaces and times within which music is drawn into social scenarios and made to *act*” (150). She explains that musical works are connected to aesthetics, that evoke something and at the same time are being invoked. There is some degree of overlap between this idea and Actor Network Theory², in which people and objects, a music piece in this case, are seen as something that actively influence each other in a mutual way.

Identity

What is also integral to the sociology of music is the question of identity. Simon Frith' *Music and Identity* is a useful resource in the understanding of how music – “Canto Ostinato” in this case – can shape someone's identity. At first, Frith points out that identity is continuously changing; not a static thing but a process (110). He continues: “An identity is always already an ideal, what we would like to be, not what we are. But if musical identity is, then, always fantastic, idealizing not just oneself but also the social world one inhabits, it is, secondly, always also real, enacted in musical activities. In this respect, ... music gives us a real experience of what the ideal could be” (123). Frith also discusses the abstractness of music, which makes music “by nature, an individualizing form” (121). But simultaneously music is collective since “we hear things as music because their sounds obey a more or less familiar cultural logic” (121). Also, Frith states that “music constructs our sense of identity through the direct experiences it offers of the body, time and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives.

² Actor Network Theory is an approach within social sciences that analyzes social phenomena as if they are (social) networks in which the contrast between active persons and passive objects is questioned (Law, 1). The main proponents of this theory are Michel Callon, Bruno Latour and John Law.

Such a fusion of imaginative fantasy and bodily practice marks also the integration of aesthetics and ethics” (124). An example of this can be found in metal music, where ways to dress and to make up can be part of the music and therefore shapes identity. To summarize Frith, music appeals to the individual, the collective and can create a sense of identity providing a musical ideal. In the section “Results and Analysis of Interviews on ‘Canto Ostinato’”, I will focus on these concepts.

Reflection of an era

Music itself and the way people respond to it are a reflection of an era. As Ingeborg Bachman states, quoted by Joke Hermsen, that each era poses new questions to us and thereby to art (qtd. in Hermsen 141). Christoffer Ballantine even notes: “Much music has unknowingly taken on the very character of a society it should be helping us to become critically aware of: much music blindly reproduces the values of the established way of life, instead of refusing these values” (10, 11). Mainstream popular music can be seen as an example of music where the reproduction of the established way of life can be displayed. But on the other hand, music can also be representing something that is lacking in our society, for example on the role of spirituality. When Joke Hermsen focuses on the role of old age and death in our Western, modern society, she concludes that the youngness ideals are much more predominant because in our secular society we believe nothing will come after our death. Together with the loss of believe in God, our protection has gone too (220). This loss of religion and protection can be accommodated by music, as we will question for “Canto Ostinato”. The latter statement connects with Susan Sontag’s statement in *The Aesthetics of Silence*: “Every era has to reinvent the project of

'spirituality for itself'. In the modern era, one of the most active metaphors for the spiritual project is 'art' (3). Sontag looks at how silence contributes to art becoming a form of spirituality in the modern, increasingly secular culture. An example of a composition in which silence is the predominant factor is John Cage's "4'33"". The work, called a "silent piece" by Cage himself, is written in 1952, simultaneously with the start of minimalism and reflects the role of silence in this era.

Chapter 3: Methodology

As Philipp Tagg notes in *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*: “It should be stated at the outset that no analysis of musical discourse can be considered complete without consideration of social, psychological, visual, gestural, ritual, technical, historical, economic and linguistic aspects relevant to the genre, function, style, performance situation and listening attitude connected with the sound event being studied” (“Analysing popular music: theory, method and practice” 3). Therefore, this thesis has a multi-layered focus, respectively on music-historical, music analytical, psychological and sociological dimensions of Simeon ten Holt’s composition “Canto Ostinato”.

The following sections outline the methods of musical analysis that were used to perform a content analysis of “Canto Ostinato” and the way the primary research has been conducted.

Methods of Musical Analysis

In this section, I focused on aspects and concepts of minimal music compositions to create a body of knowledge which can be used to perform the musical analysis on “Canto Ostinato”. The musical analysis is a form of content analysis, the latter defined by William Lawrence Neuman as “a nonreactive technique that lets you explore both hidden and visible content in communication messages” (224). The reason I found this way of analysis to be useful is, to quote Neuman again, because “content analysis allows you to uncover aspects of the content in the text of a communication medium differently from what you learn in ordinary reading, listening,

or watching” (224). Firstly, I outlined which musical parameters will form the basis for the musical analysis. Secondly, I looked at Dan Warburton’s terminology used to describe minimal music, followed by some of the predominant factors and techniques of the four most well-known minimalist composers.

Parameters of Musical Expression

Philipp Tagg’s “checklist of parameters of musical expression” from his 1979 article *Kojak: 50 Seconds of Television Music* is used to give an overview of the most important musical aspects of “Canto Ostinato”. From this checklist I have dropped two points which I considered not applicable to our analysis object, namely *acoustical aspects*, which focuses on performance elements and *electromusical aspects*.

The five remaining parameters are: The *aspects of time*, which include the duration of the composition; duration of sections of which the composition exists; aspects like pulse, tempo, metre and rhythmic texture. Secondly, the *melodic aspects*: tone height/register, in an absolute way and relative to one another (the latter called intervals), timbre. Thirdly, Tagg mentions *orchestrational aspects*, which includes the type of instruments or voices, interwoven with the timbre; the technical aspects of a performance; the way phrases are made and the accentuation of certain notes. Fourthly, *aspects of tonality and texture* like the type of tonality, harmonic movement, compositional texture and the alterations of chords will be analysed. And finally, we will look at the *dynamic aspects* such as levels of sound strength and the

accentuation of notes, lines or harmonies (*Kojak: 50 Seconds of Television Music* 68-70).

Terminology Used in Minimal Music

Dan Warburton's *A Working Terminology for Minimal Music* outlines the most important techniques of the four most important composers of minimal music. As these techniques have been developed and used in minimal music before "Canto Ostinato" has been composed, we can see them as the starting point from where ten Holt has been working. Warburton starts with outlining *phasing*, a technique introduced and mostly used by Steve Reich, which is considered as "two identical patterns, x and y for our purposes (speech fragments in the tape pieces, melodic or rhythmic units in the instrumental works), start together but with one at a fractionally faster tempo, moving increments of a beat ahead until, over the course of a composition or part of a composition, the two are in synchronization once more" (144). This process is also described by Strickland, who called it *phase shifting pulse gate*, emphasizing that the music "worked exclusively with gradual changes in time" (200). Warburton thereafter outlines a technique mostly used by Philip Glass: the *linear additive process*. This technique concerns the addition of a single note to a melody. Before adding a new note again, the melodic phase is repeated several times (146). A *block additive process* can also be described as a process in which a rest is replaced by a beat. It occurs when the first note of a pattern is systematically taken out, which makes the pattern after each alteration one beat shorter than the original, ongoing pattern (148). The most famous example is Reich's "Clapping music". With *overlapping pattern work* Warburton expresses a technique mostly used

by Riley. With this technique both block additive and linear additive processes are combined. This results in melodic elements of various lengths differently layered with respect to each other (152). The composer can move from one technique to another, which is called the *splicing technique*. It creates a clear cut within a composition, as if something completely new is starting. On the other hand, one can also go smoothly from one process into the other one. This overlapping effect is called *dovetailing* and is for example shown in Reich's "Music for Eighteen Musicians" (156). The last technique used by Minimalists composers described by Warburton is the *textural additive process*. This means a voice or instrument is added to the texture one by one "until the whole texture is complete" (156).

In addition to Warburton's terminology, the following concepts can be found in the works of the four most important minimal music composers and are used in the musical analysis of "Canto Ostinato" in chapter four. *Improvisation*: improvisation makes a composition less sacred (Ballantine, 118), for there is not one way to perform a certain piece. This is exactly what Strickland notices about Philip Glass' music, which contains quasi-improvisational elements: "These "changing figures" are meant to provide a skeletal framework for what the musicians might play rather than a rigorous notation of what they must play" (229). *Repetition*: As mentioned before, repetition in minimal music is taken to a whole new level compared to all other music forms. Very simple, small structures are repeated. Whereas Young used only single notes to repeat, Riley, Reich and Glass worked with larger elements, referred to by Strickland as *phrasal repetition* (146). In Glass' compositions, repetition is reflected on different levels: not only on the smaller patterns, but also on a larger whole. He applied repetition in a way that "each of the sections or modules is itself repeated in

toto, as the entire work consists of eight such sections repeated as follows: 123454321, 67876, 123454321 etc” (Strickland 207). As shown in the number series, Glass avoided perfect symmetry. *Pedal/drone/sustenance*: A pedal or drone is a note, mostly in the lower register, that is held for a long time. One can say this note is *sustained*. This results in a *harmonically static composition*. Strickland also notes that minimalism has nothing to do with playing many or a few notes: “what is minimal in Minimalism is not merely the number of notes but their relationship, which is normally static harmonically and regularized durationally” (122). A composition technique related to sustenance is *stasis*, which means there is little harmonic movement, a gradual change of harmonics. These techniques are very much influenced by Young and modal jazz (Strickland 133). *(Cyclic) rhythm*: the off-beat rhythms and cyclic patterns, for example the use of triplets and quintuplets, are important elements of minimal music. These Indian compositional techniques were an alternative for Western subdivisions (Strickland, 205). *Climax versus stabile texture*: Strickland noticed that many minimalist composers try to avoid direction and climax in their work. He gives the use of voices in Glass’ compositions as an example, where all the voices are together from the beginning of the composition and continue until the end (215), which results in a very stabile texture. *Complexity*: minimal music arose in a time during which complex serial music was creating problems associated with the connection with the audience. As Eduardo de la Fuente quotes John Rockwell, who suggested that “during the twentieth century, music bifurcated into what he terms ‘ear music’ and ‘eye music.’ The former, was ‘music that the relatively uneducated ear’ could ‘perceive and enjoy’; whereas the latter involved music ‘of such complexity that the eye must first study the score before its mysteries can be perceived,’” (qtd. in Eduardo de la Fuente 81). Minimal music had

the notion of lacking complexity (De la Fuente 147), and the goal of minimal music was to reach the untrained ear, and to bring joy. *Instrumentation*: many compositions of minimal music compositions, like Riley's "In C" and "One of the four dreams" by Young, are not specified regarding their instrumentation. It gives the performer a musical liberty which is rebelling with the conventions originating the mid-eighteenth century (Strickland 177).

In short, the five parameters of musical expression are used as the main structure and within this structure, terminology and concepts related to minimal music as discussed above are used to analyze the most vital passages of "Canto Ostinato" on a deeper level. The following section, "Results and Analysis of Interviews on 'Canto Ostinato'", focuses on the interpretation of the composition. In order to get to know more about this interpretation by the listeners, I conducted five semi-structured interviews.

Results and Analysis of Interviews on "Canto Ostinato"

Primary Data Collection

To conduct the primary research, I applied the interpretative approach, a scientific way of thinking within the social sciences. As stated by Jesper Tijnstra and Hennie Boeije in *Wetenschapsfilosofie in de Context van de Sociale Wetenschappen* (*Philosophy of Science in the Context of Social Sciences*), this approach begins from the perspective that doing research through a third-person perspective is not sufficient to get a thorough understanding of the research topic. The researcher

needs to pursue understanding by looking through the eyes of the people one is studying and trying to see the world the way they see it, the so called *first-person perspective* (19). To get to know more about this first-person perspective, I used a qualitative research method and performed five open in-depth interviews. The definition of a qualitative interview provided by Jeanine Evers in *Kwalitatief Interviewen: Kunst én Kunde (Qualitative Interviewing: Art and Skill)* is the following: “A qualitative interview is a form of information gathering, in which the interviewer questions one or more respondents on the basis of a research question. In addition, the interviewer gives respondents room to elaborate - in their own words - about the facts they experience, their perception, meaning and nuances with regard to the subject of research and any effects thereof on their lives. The interviewer tries to understand and fathom the environment of the respondents” (27). I consider this research method very suitable for my research since my main goal with these interviews was to shine light on the personal experiences and psychological processes experienced by the respondents while listening to the piece, as well as to understand to what extent and in which ways the aspects of modern society and identity experienced by the listener are reflected in the composition.

The interviews started with a structured section containing questions about general aspects like age; gender; level of musical knowledge and musical background; how often the respondent has listened to “Canto Ostinato”; which version of the piece the respondent has listened to or in which performance setting. After these more structured questions, I provided a means of obtaining more candid, individual responses by shifting to a more open-ended interview style, giving the respondent as little direction as possible. I used a semi-structured interview technique to be able to

interrogate whether there was more interesting information a respondent could provide, as recommended by Ben Baarda and Monique van der Hulst in their text *Basisboek Interviewen (Interviewing, the Basic Book)*. To set up the interview Baarda and Van der Hulst suggested that preparing a semi-structured interview can start with outlining the topics and, from there, fabricate a starting question (12). I chose to start with the topics “general information”, “musical content”, “emotional/psychological”, “society/communication” and “notion of time” after which I fabricated the following starting questions:

- How would you describe “Canto Ostinato”?
- Which feelings does the composition evoke in you?
- What is your favourite setting to listen to “Canto Ostinato”? (For example: At home/at a concert/with other people/alone/eyes closed/lying down/sitting?)
- If you compare “Canto Ostinato” to any other music piece you have heard, do you find many similarities or many differences?
- Are you aware of the semi-improvisation aspects of the piece and if yes, how do you experience this?
- What is the influence of “Canto Ostinato” on you as a person?
- In which way does being a fan of “Canto Ostinato” relate to your identity, who you are as a person?
- Simeon ten Holt described most of his works as *social music*, how would you relate that term to this piece?
- How would you describe your experience concerning time before, during and after having listened to “Canto Ostinato”?

- Which elements would you consider to be of influence on the enormous popularity of the piece in the Netherlands?
- Do you think there is something in “Canto Ostinato” that makes it intrinsically Dutch or relatable to society in general? Please explain.

To locate five respondents, I posted a call on Facebook in a group that was named after “Canto Ostinato”, especially designed for listeners who appreciate the composition. I indicated that it concerned a study on the composition for my master thesis for Utrecht University. The aim was to ensure diversity between the respondents with respect to age and gender. The reason to only focus on these two vectors is because this is a small-scale research and it would be impossible within a group of five respondents to keep all possible vectors in mind. Two of the five respondents are female, three are male. In order to receive feedback from different generations, the respondents were also chosen on age, being respectively: 23, 31, 43, 50 and 60 years old. One of them is a professional composer, one of them played “Canto Ostinato” as an amateur and the other three have all learned to play a musical instrument in their youth and/or are still playing. They all heard the composition multiple times as a live performance, varying from about six to sixty times, and listened to cd recordings, varying from thirty to hundreds of times. During september 2018, these five semi-structured interviews with connoisseurs and lovers of “Canto Ostinato” were held, either via telephone or in person. The duration of each interview was, on average, forty minutes. The interviews were held in Dutch and afterwards partially translated into English. The complete transcript in Dutch can be found in the appendice.

Primary Data Analysis

In order to analyze the transcript of the interviews I created a coding system.

According to William Lawrence Neuman, who I referred to earlier, this is the first step of the analysis. In this way it is possible to classify sentences in a systematic way.

This analysis concerns a latent coding, a way of coding in content analysis in which the researcher “looks for the underlying, implicit meaning in the content of a text” (Neuman 226). One has to search for the most vital themes and interpret the text, in this case the language used by the interviewees. I expected that the topics used to build the design of the semi-structured interview would eventually be the core of the analysis.

The overview of the most predominant topics that came to the fore during the interviews are described in the chapter “Results and Analysis of Interviews on ‘Canto Ostinato’”. Each section on a certain topic ends with a small summary which provides the most essential results of the interviews and theory from the theoretical background.

Chapter 4: Musical Analysis of “Canto Ostinato”

The score consists of seven staves per page, of which the middle three are held together by an accolade. These three parts represent the main note material, which is the basis of the piece. The other parts are variations on this material and can be freely added or left out by the performer.

Aspects of Time

At the start of “Canto Ostinato” two time signatures are notated: a 2/4 and a 10/16 time signature. This means one can divide each bar in two quarter notes, but since the complete composition is made up of quintuplets, one could also say each bar contains two sixteenth quintuplets which together make ten beats. The tempo is set at sixty to sixty five quarter notes per minute; almost a second per quintuplet. The pulse somewhat corresponds with a heartbeat. It is a cyclic rhythm, one of the terms mentioned in the theoretic framework by Strickland.

There are two types of sections, the so-called *bridges*, that will bring the composition from one part to another and are to be played only once, and ones between repetition brackets that can be repeated. The number of repetitions, and therefore the duration of the sections and the duration of composition, is up to the performer. As ten Holt states in the preface of the composition: “The first performance lasted two hours, but it could have easily been more or less” (2). This leads to the fact that the composition will be performed each time in a different way, one of the most typical elements of “Canto Ostinato”.

Melodic Aspects

Figure 1: The start
of the composition

(♩ = 60-65)

Staccato, legato, non legato
con ped./senza ped.

Melody

The melody of the composition exists most of the time of chords broken down like arpeggios, as shown already in the very first bar, displayed in figure 1. The performer can choose which notes of the stream of quintuplets to emphasize and thereby which melody to stand out.

Figure 2

If we look closer at a section containing the main note material, we can see it can hold multiple melodies at one. From the example above, figure 2, displaying section 14, three melodies can be distilled:



Figure 3

By accentuating certain lines, the performer can lead a listener's ear to one of the melodic lines, as will also be discussed in the part on orchestration.

In the score we also find three so-called variation parts. They contain variations on the main note material and can be played in addition to this material. One of these parts contains only chords and one variation part contains only one bass note at a time. In this way these parts can give body to the endless stream of quintuplets and add accents. The composer noted about these variation parts, calling them *wandering parts*, that octave transpositions can be applied, but with caution and restraint (3).

Section 74, which is repeated at section 94, containing nine bars showing the clearest melody of the whole composition (see figure 4). This creates the effect that after ongoing shorter melodies and the play between tension and relief that dominates most of the work, the listener at these moments arrives at a sentiment of recognition. This highly romantic melody is usually experienced as the (double) climax of the piece. We could say that it is the most clear example of *phrasal*

repetition, as referred to in the theoretic framework by Strickland, where a larger line is repeated. And instead of joining all the other parts at once, some performers choose to add a new line using the *textural additive process* as described in the theoretical framework by Warburton, adding bit by bit a new part.



Figure 4

Dissonance

In many passages of “Canto Ostinato”, there is a tension created by the use of dissonants. Most of them consist of a minor second interval, for example like section 5, see the example below:

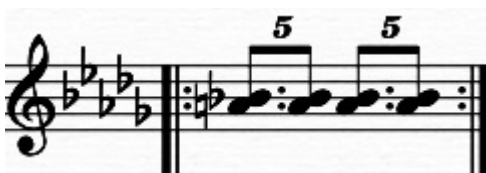


Figure 5

An A and a B flat are notated together for one player, but the B flat is also repeated in two other parties, at different moments. This creates a stronger sense of a B flat root, with the A giving an unusual colour. Besides, this musical tension does not find its solution in the traditional way, resolving the A in A flat, but ten Holt moves both

notes upwards, to B flat and C. This makes a major second interval and sounds therefore less tense.

Orchestration Aspects

“My composition, especially the ones for four pianos, are enormously orchestration. The pianos become an orchestra”. - Simeon ten Holt (*Fiumara*)

The only indication given at the start of the partiture is “for keyboard instruments”. But besides piano and organ, the piece has also been performed on, for example, cello, saxophone and harp. The setting in which this composition is played will usually enable the musicians to see each other, because of the importance of visual communication between the performers: a sign like a small nod is given to indicate to everyone when to move on to the next section. For a version with four grand pianos, the lid is usually taken off and the grand pianos are situated in a circle with the keyboards on the outside. Because “Canto Ostinato” often is played by multiple players, and many notes in the score correspond with each other, the listener will hear the exact same note but then played at different instruments. It gives a 3D effect to the sound.

Ten Holt points out that there are two types of music: *junction music* with traffic lights, meaning a conductor who leads the musicians, and *roundabout music*. He states: “At a roundabout there is no conductor who stands in front of the orchestra, but one has to pay very well attention to one another. If not, you will bump into each other”. He also pointed out that the process of performing this composition

represents a social process: the performer has to move along with the environment, and respond to that. Ten Holt therefore calls his music “social music” and states: “Real soloists therefore do not like it to perform this piece. They prefer to go their own way” (*Feekes*).

The two different time signatures, metri, each create accents. The 2/4th metrum creates an accent on the first and second beat of the bar; the so called strong beats (see figure 6, red colored notes). Within these two beats, the performer can choose which notes of the quintuplet to accentuate. An example of these possibilities is given in figure 6 where I showed the same bar, the first bar of section 102, with different accents. Each performer can change these accents every single time the bar is repeated, using the same material, but giving the audience a whole different feeling of time. The performers can respond to one another, creating a web of accentuated notes, like they are having a conversation.



Figure 6

However, if one would try to sing along with the composition, the melody one would distill from this pattern would be the two highest notes (D flat and C, see figure 7, coloured blue). These notes are played on a weak third beat of the quintuplet but because of the repetition the listener can start to feel as if this becomes a first, strong, beat.

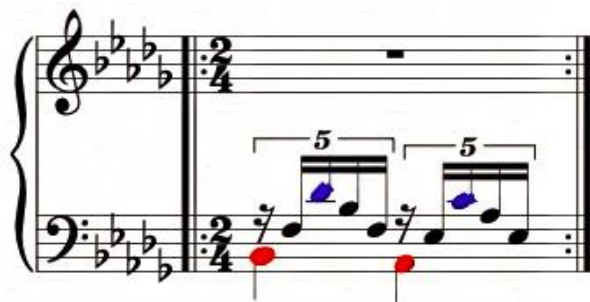


Figure 7

If we look at another party, second from the top, starting in section three, we see the yet another subdivision of the quintuplets:



Figure 8

Here, again the first strong beat is played, and after that the fourth beat of the quintuplet. So the first figure could be subdivided in 2-3, 2-3 beats, where the second figure is subdivided in 3-2, 3-2.

As a result, this play between emphasizing stronger and weaker beats creates different feelings of time. It is one of the most important techniques Simeon ten Holt uses and it is continued throughout the entire composition.

Aspects of Tonality and Texture

With five flats on the staff and A minor feeling, this piece is written in B flat minor.

Within this key chords are chosen that are usually only a minor second away from each other. The very first measure already exemplifies this: the B flat minor on the first beat (B flat, D flat, F) moving to an A flat major (A flat, C, E flat) on the second beat. The interchange between these chords are a constant play of tension and release.

Normally, a major chord progression would go from the first chord to the fourth chord, the fifth chord and back to the first chord (I-IV-V-I), creating tension between on the IV and V and relaxation on the I, the tonic. Because the chords in “Canto Ostinato” are not following a certain progression, it sounds as if the chords are standing by themselves. This creates an incomplete or unfinished feeling that makes the music constantly go in search of new relief. In this way, “Canto Ostinato” avoids a traditional means of harmonic and melodic development. Simeon ten Holt describes this structure as a chain structure: “Although I make use of the traditional harmonies, I set free the elements of tension and relief and changed them into musical objects. The listener hears the traditional chords, but they do not follow the conventional musical path because I isolated them” (*Putten*). Almost all chords are played throughout the piece, in minor and major and sometimes a diminished chord. This implies many modulations, letting the sensation of the key B flat minor disappear.

Dynamic Aspects

The dynamics throughout the whole piece are determined by the performers. The composition can be played forte, but at times also so soft that it looks as if it is dissolving. Aside from that, the performers can also leave out notes and parts, so there will be less note material, which will already lower the volume. Also to play notes in a specific way, like staccato, legato or portato, or the use of accents on certain notes, is free of choice. These ways of playing can change slowly into something else, or they can be very abrupt. Many performers will however, play the melodic section 74 in a legato way because of its romantic character.

To conclude this chapter, I would like to give an overview of the most important findings of the musical analysis. The notion of time and the awareness of time play important roles in the piece. The time is set free for performers, and the opportunity to accentuate different beats within a cyclic rhythm creates a play between notions of time.

The melody at section 74, repeated at section 94, is characteristic for the piece.

Tension, caused by dissonance, and relief have constantly been pulling the listeners from one side to another, which finally results in this romantic melody and a sense of 'coming home'.

Considering the process of performance of the composition as a roundabout where the players have to enter and leave without someone telling them when and how to, shows clearly how ten Holt sees the idea of social music: the performers constantly have to be communicating with each other in order to avoid any accidents.

And in contrast with traditional music, harmonies are isolated and stand on themselves; they do not relate to other harmonies. After serialism, where all notes and harmonies had to be treated equally, this is again an interesting way of using functional harmonies in a democratic way.

Chapter 5: Results and Analysis of Interviews on “Canto Ostinato”

This chapter provides an overview of the most vital results of the interviews and provides an analysis of these results. I have divided the data into five subcategories: Perception, Musical Content, Relation to Society, Social Music and Time.

Perception

As stated in the introduction, for a classical piece, the popularity of the piece is enormously important. But a far more interesting aspect of this composition is the great intensity by which the piece is embraced by its audience. Composer Fiumara Fiumara, who made an arrangement of “Canto Ostinato” for orchestra, experienced the following: “People came up to me after the concert in tears. It’s incredible, you hardly never ever witness something like that. It’s a piece that touches people so deeply. People live with it as some sort of a friend who stands beside them”. He continues: “That a musical work evokes this, is really unprecedented”. As a professional composer, Fiumara can compare the (amount of) reactions to this work with other pieces he wrote or arranges and he concludes that there were “extremely many reactions. ... [B]ecause the piece belongs to them. It’s a composition that belongs to everybody individually”. This is an important point in my opinion: the composition is not a piece of music people listen to, nor something that stays in the outside world. It belongs to the listener and it starts to become a part of the listener: one identifies with the piece in an individual way, as researcher Simon Frith

indicated. Respondent Huisman, who read about “Canto Ostinato” for the first time in a small booklet, searched for it on internet and declares that he was hooked immediately: “It [the composition] is like life. It goes in all directions. So there is a lot of melancholy and reflection. Section 74 ... holds the compelling sounds of love”. He also mentioned that listening to the composition calms him down. Van Doorn stated: “It’s my favorite musical work. And it evokes a complete range of emotions. For me, ‘Canto’ is a story”. Like Huisman, van Doorn used the comparison with life: “A river of life” and “a rollercoaster ride, a life in which a lot is happening”. Elaborating more on this comparison, he names an important role of repetition: “When you look at our daily life: each day has a similar structure. And in fact, our life is also a sum of repetitions ... however, if you look at the longer period, you’ll notice a lot has changed. I think this is why many people can identify so well with ‘Canto Ostinato’”. Van Doorn’s idea of the connection between the music and a person's identity connects well with Frith’s words quoted before on how music constructs our sense of identity by the plain experiences it provides for the body, time and sociability (124). For van Doorn, it has had a great influence on his musical taste. It made him question what music is and what it means to him, and broader: on the scope of the arts in general. For Verhagen-Tilstra the piece reflects concepts like space, possibilities and nostalgia. The latter especially when the melody of section 74 is played for the second time: “Because then you know it’s almost over. And the desire of wanting it to continue”. She made a comparison between harmonies and dissonances in the composition and those in the world: “It’s an example where one strives for harmony while dissonants are also given a place. That is exactly what the world should look like”, adding just like the first two respondents: “Like life”. As for van Doorn, also for Verhagen-Tilstra the composition had an impact on her reception

of other music pieces: "It opened my ears and made me reassess Bach". She started listening to other minimal composers and initiated projects around music to share her enthusiasm with others. Her network in music is a consequence of her engagement with "Canto Ostinato", because of "Canto Ostinato" pioneer Jeroen van Veen, and very dear to her. And also Verhagen-Tilstra linked the repetitiveness of the composition to life: "The repetitiveness is so closely intertwined with nature. So the piece holds recognition. It has to do with identity; I recognize certain things from life". And like Huisman, who calms down listening to "Canto", Verhagen-Tilstra states: "The mind runs empty while listening to 'Canto Ostinato'". For composer Fiumara Fiumara, it is especially the enormous sensuality of the composition that appeals to him, which derives, according to him, from the romantic gesture combined with the minimal, the repetitiveness. Also he, like Verhagen-Tilstra, pointed out that the composition to him is about desire: "You keep on seeing the horizon, which continues to keep going. It never comes into view, until the melody [section 74] starts. I think it is a genius moment to write down such a naive, childlike melody. And also to let it pass". The latter creating the desire again, and according to Fiumara "Canto" in general "provides sobriety, beauty and comfort". As a composer, "Canto Ostinato" is a confirmation to Fiumara that one is allowed to write in an opulent way. "Often people say: art has to be edgy. But there's no need for that! Art can be just pretty". "Canto" helps Fiumara to write what he likes: "If you think something is beautiful, just write it down". For respondent Carlijn the cd recording of the piece functions often as background music and is an accompaniment for all sorts of daily activities. Also Huisman expresses a background role for the piece concerning the cd-recordings: "I listen to it on the bike". The live experience, however, is described by Carlijn above all as a research or quest for different combinations of musicians

and how they bring the composition. Depending on how she feels, the work can be overwhelming, or she can feel as if she surrenders completely or it can work stimulating during a simple daily task. Sometimes listening to the work with her eyes closed becomes like meditation to her, but usually she is listening in way too detailed a way to reach that stage. She describes “Canto” as a piece “that has been in my life for such a long time already that it has really become a piece of my furniture” and “something that you always carry with you”. She wouldn’t describe it as big as life itself, but as an essential part of it since it is representing so many moods.

While I would argue “Canto Ostinato” is one of the most popular classical music pieces of all time, supported by the figures from the publishing house “Donemus”, some of the respondents do not experience the composition in this way. Huisman: “There are only a few groups of chosen ones who really experience the piece, I think”. Also van Doorn declared that he never considered “Canto Ostinato” as a popular composition, because “there is also a very big part of the Netherlands in which the piece is unknown”. He adds, “I have always seen it as a niche, you know. Something that’s only known to a group of elites”. In these statements, I found the word choice like “chosen ones”, “really experience” and “elites” interesting since it reflects my point of view that the piece has almost a religious charge and gives the listener a feeling of having found something special, which is not accessible for everyone. Carlijn shared a story on fellow listeners: “When I started listening, there were about zero performances. At a certain moment, the film *About Canto* came out and at the same time they started with so called “lie down concerts”. All of a sudden everybody was talking about it. To me it’s typical Dutch to run off with it. It makes me

a bit possessive: it's mine! But at the same time I benefit from it because there are many performances”.

In short: The reactions following on “Canto Ostinato” are very intense, showing great emotional involvement. Although the composition reflects many different emotions, the ones coming to the fore more often were love, desire (for section 74) and nostalgia and melancholy (after the second time section 74, when the piece would be over soon). Repetitiveness in the music creates a connection between nature and life and therefore a listener can identify with the piece very closely. Everyone has a private connection to the composition, as indicated in the last paragraph concerning the words “it's mine”, expressed by Carlijn. There is a distinction in perception of the piece between the cd recording and the live version: when one listens to “Canto” on cd the music is usually an accompaniment, the live performance is regarded mainly as a voyage of discovery.

Musical Content

On the duration and dissonants of the composition Huisman states: “I think when you dare to put on ‘Canto Ostinato’, that you dare to look yourself in the mirror. That you venture, especially during a concert, to go and sit there the whole time, also during panicky sounds and dissonants etcetera”. He describes his feelings before attending a live performance: “There's also a sense of resistance”. He often feels at first a sense of having to undergo the whole piece without feeling like it so much, but when he rolls in completely, he comes out feeling peaceful. Here it is interesting to take a look at DeNora's previously quoted statement on how techniques of preparation play

a role before someone starts listening to “Canto Ostinato”: All the respondents know the piece very well and before listening to a live performance, they can even be in a state of aversion towards the composition. But still, they prepare themselves and to get back to the theory of Gomart and Hennion: One creates a situation in which one opens up to the impact of music (151). Van Doorn has a very similar experience concerning the duration and what it asks of the listener: “For me, “Canto” is unique. And that has to do with the structure. It builds up very slowly towards something. It’s intriguing because there are so many repetitions with small variations and at the end, you get rewarded”. When the main melody comes in, section 74, van Doorn experiences a moment of liberation. “The whole time you are tested. As far as that goes, ‘Canto Ostinato’ is a mirror to yourself”. The duration of the piece can vary, but on average it lasts about two hours. It can be seen as a special quality of the piece: the long duration will evoke resistance, but becomes an added value when one surrenders to that duration. As far as instrumentation goes, there was a consensus among the respondents, almost all shared the idea that the piano version appealed to them the most, even without me posing a question on this topic. According to Huisman: “For me the *original* way of playing with four of two piano’s is still the most beautiful”. The explanation for this could be because of the “Canto” effect as described in the musical analysis, or maybe because of the fact that it is the instrumentation that is most often chosen for the piece. A topic on which consensus was hard to find on the other hand, is the semi-improvised character of “Canto Ostinato”. Huisman reported: “It makes me smile when I notice: They play it differently!. It makes every performance unique”. In line with this, van Doorn stated: “For me, what really matters is the fact that ‘Canto Ostinato’ is really created in the moment, which gives the performers the freedom to decide when to move on. That is

why all the live performances stay so interesting”. The same words are used by Verhagen-Tilstra: “It is created in the moment itself. And then they [the performers] are surprised themselves”. These three responses show that the fact not everything is pinned down and the freedom it leaves for improvisation, is of an added value for these respondents. Whereas for Fiumara, it comes across as ‘nonsense’ to consider this semi-improvised structure as very important because “an ensemble that plays the piece will make agreements in advance ... so the form is more or less outlined”. He also wonders how much of this aspect the audience notices. “Nothing, in fact. One does hear different version of “Canto”, but it’s still the same “Canto”. For me, the freedom of movement is way too small ... to blow it up like this”, he declared. Carlijn shared a similar perspective: “I think the variation is interesting coming from a technical perspective. It makes the composition interesting as a research object. But I think many people are not aware of this because they don’t have a background in music”. So because of the freedom the composer creates for the performers to choose which exact notes are played, one will hear a different version every time. But to call it improvisation and to say the performers are taking this freedom in the moment, to improvise, and for an audience to absorb that, is a different point of view not everyone agrees upon. Simeon’s statement declaring that “the performers have a wide margin of contribution” is definitely true, but the moment of decision making about this contribution and if it is wide *enough* to be of added value, is a point of discussion. This also proves the difficulty of improvisation in the classical world. Carlijn thinks the melody and the repetition, are of importance for people looking for music “in the category ‘meditation’ or quest for silence”. As before, she considers these elements as something that is perceived by the unskilled listener, so not in an analyzing, technical way. Because of the repetition in “Canto Ostinato” Carlijn

describes that “in this way either your thoughts find peace either you go somewhere with your thoughts where you normally would not go”. This idea connects well with an earlier quoted idea of Young, on how the repetition of a certain note, a repetition of a certain frequency, can evoke a certain psychological state (217-218). A state that leaves no room for thoughts or one that brings along new thoughts. One could say that a special element concerning this composition is that the *performer* can be seen as an extra musical parameter. Jeroen and Sandra van Veen, a couple on and off stage, have been very important for the rise of “Canto Ostinato”. One of the respondents, also a student of Jeroen van Veen, states: “I have a lot of respect for them. It’s really fantastic what they do. From 1996 on they have been devoting themselves on the piece, while everyone said: “Don’t do it!” They have been declared crazy. Also for doing that together with his wife. But Jeroen wanted to go to the direction of minimal music. Often, especially in the beginning, when they [Jeroen and Sandra] had concerts, he [Jeroen] had contact with Simeon. They would evaluate it”. Also for van Doorn, this couple playing the piece is “one of the most beautiful thing of ‘Canto Ostinato’”. He states: “The way they communicate with each other during the piece: non-verbal, only facial expression. It partially has to do with love. You can tell there is a whole story between them moving and disarming, two individuals melting together and becoming one in an endless stream”.

In short, the semi-improvisational was regarded as an essential aspect of the composition by some, but for some the effect of improvisation on the spot was exaggerated and not that important. Repetition, as stated in the paragraph before, plays an important role to connect with the piece. On the instrumentation topic, there was a preference for two or four piano’s. The performers Jeroen and Sandra van

Veen are essential for and part of the composition. For the live performance, the challenge and at the same time added value is the long duration. It's compared to a mirror: can you hold it that long with yourself?

Relationship to Society

With the aim to get to know more about the reason for the popularity of the composition, I attempted to find out if there was a connection between societal elements of Dutch society and the composition. Therefore I asked whether or not a Dutch identity is represented, or something societal in general, or whether "Canto Ostinato" is making up for a shortcoming of modern society. I realized the question was hard to answer and interpretations could vary widely but I considered this multi-interpretability of the questions as an added value to find out what Dutch identity and modern society related to in their eyes. Huisman declared: "We are strongly individualized. We are all very occupied with ourselves and this piece ... is written for an individual. I think you can find a link there". Verhagen-Tilstra stated that she thinks the composition is not only connected to Dutch society, but notices a tendency worldwide. She gives the example of multitasking and declares that one "loses the connection between the brain and the heart". She pointed out that society is very much focused on production and economy, but "one needs to give attention to something one does". This is exactly what DeNora's words earlier where about: "Music can help remember people they are emotional beings and bring them back to certain moments, connected to a feeling" (153, 154). Furthermore Verhagen-Tilstra made a more general statement on the role of composers and their work: "Composers write as a reflection on society ... which can be the desire to find peace

of mind. The zeitgeist is reflected in the music". But for van Doorn this is not the case with "Canto Ostinato": "I don't think the Netherlands have a strong identity and for me, 'Canto' is not related to that at all. For me, it is separate from events in society. It's a timeless piece to me". Fiumara even stated that "Canto Ostinato" is not only not representative of a certain type of Dutch music, it embodies even the opposite: "I am a great admirer of minimal music and post minimal music and in the Netherlands there is actually nobody writing in that way". He continues: "Dutch music is not very generous as far as sound goes. Dutch music is usually pretty bald and harsh. But this has some sort of an abundance, a non-Calvinistic lushness. I almost find it non-Dutch". Calvinism in the way Fiumara uses it, concerns qualities that are supposed to be typical Dutch, like subdued behaviour, austerity, frugality, not being too expressive, not showing a lot of emotions and not showing off wealth or possessions. If one would connect it to music, it would be found in, to use Fiumara's words: bald and harsh music. The fact that "Canto Ostinato" is romantic and sounds lush to him makes it a non-Dutch piece to him. Fiumara also makes an interesting remark on how the music is received: "The piece is played all over the world, but there are some countries where it appeals stronger to people than in other countries. Music is not a universal language, although it has been claimed to be so". For Fiumara, "Canto" responds to our society by providing a new rite: "Maybe people miss the rite in their lives. The ritual. It used to be much more present of course with the church". As mentioned in the introduction, statistics show a decline of churchgoers in the Netherlands. This decline and the popularity of "Canto Ostinato" can connect well with Fiumara's assumption that people still need a rite in their life. This also echoes Susan Sontag's statement quoted above: "Every era has to reinvent the project of 'spirituality for itself'. ... In the modern era, one of the most

active metaphors for the spiritual project is “art” (50, 51). At this point, it is interesting to look at the answer of one of the respondents still going to church, Carlijn, who declared: “I can imagine that “Canto” has become a substitute for people who are not involved with faith or god or religion, or not anymore. Looking at it from a societal perspective, aspects like reflection or a moment to withdraw, it can be stimulated by a musical work like “Canto Ostinato”. Because one doesn’t find it elsewhere”. Whereas for herself, she declares that the type of experience, going to church and listening to the composition, can feel similar: one can lose oneself and there is the experience of completely being surrounded. But, to her, the difference lies in the fact that music is supportive to feel certain things, or to give access to certain experiences and functions in this way as a means. Whereas church related pursuits lead to god, which Carlijn sees as the objective.

In short: None of the respondents think the piece can be seen as an example of Dutchness, Dutch society or Dutch music, even the opposite was stated by some of the respondents. Interestingly enough, when discussing this piece as not quintessentially Dutch often Dutch reference points were used: Fiumara, who called the composition non-Calvinistic for example. Or van Doorn, who stated that the Netherlands do not have a strong identity in his opinion and therefore calls the work not Dutch at all. But it may be exactly because of this lack of a clear identity that a composition like “Canto Ostinato” can be written and has become popular. In my opinion it depicts an interesting observation that what is being regarded a Dutchness, can be very well in line with the piece without the respondents really being aware of that. However, for some the piece reflects upon tendencies of modern society, like individualization, or a counter-movement on production-based

society or the decline of the ritual and the church. So one could say that Simeon ten Holt gave an accurate description when he stated: "A performance of 'Canto' is more like a ritual than a concert".

Social Music

As explained in the "Musical Analysis of 'Canto Ostinato'", Simeon ten Holt regarded his music as social music. During the interviews, I shared this point of view by ten Holt on his own work and asked the respondents to interpret this quote. Huisman was surprised to hear ten Holt's description of his own music: "It [the composition] is something you listen to on your own. 'Canto' is written for you as an individual. You yourself create the story around it". This shows a connection with Frith's idea that there is a certain abstractness of music as a medium, which makes music "by nature, an individualizing form" (121). Also Carlijn found it quite astonishing that ten Holt described his music as social music: "The repetition evokes some sort of antipathy". So to her, the music does not belong to a mellow, inviting style, as she would expect with social music. She thinks the audience will always stay outside the piece: "I don't feel like I am a part of it, or as if I am creating the piece when I am listening. I listen to someone who is creating that piece". She stated, like Huisman: "I experience the composition in quite an individual way". But van Doorn reflected on the connection in another way: "It provides a start for a relationship when someone else is also familiar with 'Canto Ostinato', because you have the feeling as if both of you have the same life experience. This person has a deeper knowledge of music or art". He even stated: "I am happy to hear that it was his intention to write social music". Van Doorn also interpreted ten Holt's words on the level of performance:

“‘Canto’ is too big to be played by one person. So it has to be done by multiple people, which demands a lot of communication. And because of the freedom the artist have when to move on, interaction is expected between the artists”. Also Verhagen-Tilstra saw the connection between the term “social music” and the connection between the performers: “I prefer to listen to live performances of ‘Canto Ostinato’. One can hear the conversation in the music, because ‘Canto Ostinato’ is only about communication. To eliminate words, to add words and talking louder or softer”. Verhagen-Tilstra has played the piece as a performer, but here she speaks coming from the perspective of the audience. She states that this communication leads to a conversation: “And a conversation is very interesting to attend”. For Fiumara, all music played by multiple players is social music, so to define “Canto Ostinato” as a special case of social music is unnecessary: “I don’t buy it”. However, placing “Canto Ostinato” in the music history, Fiumara admits that the composition is a lot more social than music that was written in the years before, derived from serialism.

In short: The term social music is not something all respondents can relate to regarding “Canto Ostinato”. As social music it can provide the start of a relationship between listeners or it can relate to the communication between the performers on stage. The opposite can also be argued: the composition is for the individual, at moments it evokes antiparty and the listener does not join the performers. Also it has been stated that each type of music played by more than one performer could be seen as social music.

Time

In the theoretical framework we saw that the role of the memory is of great importance for music and that, in minimal music, the lack of changing tonalities creates a different perception of time. The following describes how the respondents perceived time during and after listening to “Canto Ostinato”. Van Doorn: “When I listen to ‘Canto’, I feel as if I have been taken out of time. As if time disappears because it gets a different unity, like a bar or a repetition. You’re not occupied with seconds that are passing or being on time somewhere, because you can’t go faster or slower than the piece. You can only focus on what’s there at the moment”. He explains that there is a double feeling about the passing of time: sometimes it goes faster within the very slow movement. Fiumara used the exact same words as van Doorn to describe his notion of time during the composition: “It seems as if time disappears. The notion of time seems to disappear too. When it’s over, you think: is it already done? The music is so simple, that one can only focus on the moment itself. And one starts to hear all the little changes”. Fiumara clarifies that it has not necessarily something to do with the duration. Because he doesn’t experience this with other long compositions, such as Bach’s “Matthäus passion”. The reason for this lies in the fact that there are too many things are happening in the “Matthäus passion”, according to Fiumara. But “Canto” “is about time and the passing of time”. The changed notion of time during and afterwards listening to “Canto Ostinato” also has to do with what Fiumara calls “the ritualisation of time”. As stated before, to him, rite is also very much intertwined with time and therefore “offers comfort”. Carlijn explains that during a live performance “it often feels as if I am holding my breath for one and a half hour”. To Verhagen-Tilstra, “Canto Ostinato” gives time. She

explained: “The strength lies in the fact that it is providing a moment of rest. And it is gone before you know, because then the new part will already occur”. But Huisman stated: “With the notion of time I don’t really connect well. After the last note I don’t play music for a while. Now there is silence and there has to be”.

In short: Time can be seen as the topic of the piece, as if the piece has the goal to work with time. One feels like one is taken out of time, as if time disappears.

Because of the repetition and it creates a focus on the moment and thereby a moment of rest. Looking back on ten Holt’s words in his introduction (“Time plays an important role in ‘Canto’. Time becomes the space in which the musical object floats”), I conclude that it resonates very well with way most respondents experience the composition.

Chapter 6: Discussion

In this research I have attempted to supplement knowledge of “Canto Ostinato” by performing a musical analysis of the composition and conducting interviews with lovers of the piece. After having performed the composition myself, being aware of the popularity of the piece, and having read the introduction of “Canto Ostinato”, written by its composer Simeon ten Holt, many questions arose in my mind, for instance: *“How do the ideas of the composer resonate with listeners who are very engaged with the composition?”* and *“How can the immense popularity of ‘Canto Ostinato’ be explained?”*. In this concluding section of the thesis I will provide an overview of which composition techniques are used, the way the composition is perceived by its listeners, if this perception is in line with the idea of the composer and how the popularity of the piece can be explained.

The four main composers of minimal music, La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich and Philip Glass, have created a genre that can be seen as the basis of Simeon ten Holt’s “Canto Ostinato”. However, aside from the numerous repetitions, the little harmonic movement and other characteristics of minimal music, ten Holt also made use of romantic expressions, like the climax of the composition: a romantic melody that becomes the guideline of the work. The combination of these two languages is very typical for “Canto Ostinato” and in my opinion it is the big strength of the piece.

From the interviews, one can conclude that listeners who like the composition are deeply touched by it, especially arranger of the work Anthony Fiumara described this

intense emotional reception, coming from a position where he could compare these responses to responses on other musical works. Why the piece is so appealing to many respondents, has to do with the richness of emotions the work reflects: beauty, comfort, love, desire, nostalgia and melancholy. These emotions partially can be distilled from analyzing the composition: the richly present dissonants evoke desire for a musical solution and the composition built up towards a romantic melody in section 74 and 94, for which one can feel desire too and afterwards nostalgia.

Also, many respondents compared “Canto Ostinato” to life and nature: the musical repetition can be compared to daily life and its repetitions. The composition is therefore recognizable and listeners can incorporate the sound and identify with it. As discussed earlier, Frith states on this topic that music constructs our sense of identity by the plain experiences it provides for the body, time and sociability (124). The respondents all experienced the piece in their individual way, feeling strongly that the composition belonged to them, but, remarkable to me, at the same time often giving answers that showed great overlap.

The composition can be played in different ways, like leaving out or adding parts; repeating several sections as many times as the performer wants or choosing a preferred instrumentation. This room for choice and improvisation results in an interesting balance between what the audience knows in advance, what one can expect on the one hand and the uncovered, new land on the other hand. It elaborates on what Joke Hermsen stated, who quoted physical chemist Ilya Prigogine, that people like the repetition of what they know and, in addition to that, they strive for innovation. These two elements can be traced back to minimal music

in general: it is part of the process of minimal music. But for “Canto Ostinato” and the way the composition works as a whole, the same technique has been applied. In my opinion this is a very important aspect of the composition, this balance between repetition of what is known and innovation of both the music content and for the composition as a whole.

From the musical analysis as well as the interviews one can say that time and the notion of time is a main topic of the composition. The clearest examples of this after the interviews are quotes “it is about time and the passing of time” and “the notion of time seems to disappear”. The musical analysis showed on a technical level that the cyclic movement and the different placement of accents influence this notion of time. Also the repetition and the fact that only small changes are made from time to time heavily influences the feeling that time disappears: it creates a focus on the moment and, by doing so, a moment of rest. Ten Holt stated that repetition as a musical tool becomes a way to turn time into space. Looking at the musical analysis and how the same note is repeated on different instruments, creating a 3D sound effect, a clear connection to ten Holt’s quote can be found.

As was shown in the section “Results and Analysis of Interviews on ‘Canto Ostinato’”, for some of the respondents, “Canto Ostinato” describes tendencies of modern society, like individualization, or a reaction to the production-based, fast society, or filling up the space that was made available by the decline of the ritual in a religious way. However, these ways of experiencing the composition related to social developments and to what extent this is experienced by a single listener, is still very divergent. This study is too small to outline social tendencies and the ones

that are reflected on at the moment are quite subjective. All the above show the remarkable elements Simeon ten Holt used in his composition. These elements to me form the reasons for the enormous popularity of the piece.

The earlier discussed ideas of composer Simeon ten Holt correspond well with what comes to the fore in the musical analysis and the interviews. However, the idea that “Canto Ostinato” represents social music, is not necessarily in accordance with the way the interviewees perceived the composition. Ten Holt considered the process of performance of the composition as a roundabout where the players have to enter and leave, meaning that the performers constantly have to be communicating with each other in order to avoid any accidents. Respondents regarded the facility of a relationship between listeners for having the same view on life or the communication between the performers as social aspects of “Canto Ostinato”. The latter corresponds to ten Holt’s point of view. However, the opposite has also been argued by respondents: the composition is written for the individual and experienced in an individual way, at moments it even evokes antipathy and the listener is not part of the process of the performers. Another remark was that every manner of making music together can be regarded as social music; “Canto Ostinato” is not an exception.

Chapter 7: Conclusion

“Canto Ostinato” is a remarkable composition in the classical world, balancing between improvisation and prescribed material. Its listeners can identify with the piece, feeling that the composition really becomes part of them, of their life. This creates very intensely experienced emotions and a loyal group of regular listeners. The elements that play the most important roles as experienced by lovers of “Canto Ostinato” and distilled from the analysis of the work, are the fact that “Canto Ostinato” is a combination between minimalism and romanticism; the repetitions, which show overlap with daily life and nature; the game between this repetition of the known and room for innovation, as well as in the music itself as for the composition as a whole; the changed notion of time, caused by the numerous repetitions and the possibility to emphasize certain notes, which are played at different instruments too and at last the fact that the composition can be experienced as a ritual, in a time where a religious ritual is becoming less and less a part of people’s life. The idea of composer Simeon ten Holt that “Canto Ostinato” embodies social music did not resonate well for all respondents. His vision of social music is that there is space for each individual performer to play their part the way they want to, which results in roundabout music where communication between performers is key to play the composition without so called crashes. This is either not perceived in the same way by the interviewees, either it is regarded as part of any type of music where more than one player is performing.

Limitations of the Research and Suggestions for Future Research

For this research I have been interviewing five persons; four of them on the phone, one in person. I am aware that a group of five respondents is not enough to generalize these findings concerning psychological and sociological processes, however, this thesis only has the goal to make some first steps in trying to connect different levels of this musical piece. Further research should focus on a bigger amount of respondents. About interviewing on the phone or in real life, I have mixed feelings: speaking with respondents in real life could be an advantage as the personal connection could result in more detailed answers and more openness, although at moments I felt that the anonymity of speaking over the phone also helped people to be more open. In addition to this, the following quote by Christopher Ballantine illustrates the difficulties of the qualitative way of gaining knowledge of music: "Our attitudes to music, the categories we impose on it, the analytical structures we bring to bear upon it, the way we explain it - all these are subject to the same laws: they too are a complex mixture of truths, half-truths, confusions and total falsehood" (6). As music is such an abstract matter, it is hard to find the right words for the respondents to describe exactly what they have heard or why certain sounds can be appealing or not, in other words: to make it concrete. For instance, when I asked about the emotions the composition evoked or what influence the work had on their notion of time, I noticed that it was hard for some respondents to find the words to describe this.

Although I tried to be neutral during the interviews, the questions I asked and the way I responded to my interviewees have undoubtedly had an impact on their

answers. Awareness about this influence by the interviewer, called the “observer effect”³, is to be taken into account when reading this research.

Naturally all the people I have spoken with during the interviews are great lovers of “Canto Ostinato”. It gives a one-sided view on the way this composition is regarded. For future research it would be very important to supplement the knowledge required in this study with ideas and opinions of people who are not enthusiastic about the piece. It could show a focus on the defects and disadvantages of the work and therefore give a broader idea of the work.

Lastly, future research should focus on the many other social and psychological dimensions in which “Canto Ostinato” and the effects of minimal music can be investigated. For instance, it would be interesting to compare the perception of minimal music in different cultures by setting up a cross-cultural study. Also the vectors I have worked with for the interviews, age and gender, can be expanded with, for example, race and class.

³ The observer effect is a term used in social psychology and research methodology which means that expectation and suggestion of the observer, in this case the interviewer, influence the results of the observation (Risinger et al. 6).

References

- Adorno, Theodor, and Richard Leppert. *Essays on Music*. University of California Press, 2002.
- Baarda, Ben, et al. *Basisboek Interviewen*. Groningen, Noordhoff, 2012.
- Ballantine, Christopher. *Music and its Social Meanings*. Gordon and Breach, 1984.
- Cross, Ian. "Music analysis and music perception." *Music Analysis*, 17 Jan. 1998, pp. 3-20.
- DeNora, Tia. "Music and Social Experience." *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, edited by Mark D. Jacobs and Nancy Weiss Hanrahan, John Wiley & Sons, 2016, pp. 147-159.
- Eerola, Tuomas. *The Dynamics of Musical Expectancy: Cross-cultural and Statistical Approaches to Melodic Expectations*. 2003. University of Jyväskylä, PhD dissertation.
- Evers, Jeanine. *Kwalitatief Interviewen: Kunst én Kunde*. Boom Lemma uitgevers, 2007.
- Fink, Robert, and Robert Wallace Fink. *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*. University of California Press, 2005.
- Frith, Simon. "Music and Identity." *Questions of Cultural Identity*, 1996, pp. 108-128.
- De La Fuente, Eduardo. *Twentieth Century Music and the Question of Modernity*. Routledge, 2010.
- Hart, Joep de, and Pepijn van Houwelingen. *Christenen in Nederland. Kerkelijke Deelname en Christelijke Gelovigheid*. SCP, 19 Dec. 2018.

Kostelanetz, Richard. "Conversation with La Monte Young." *Selected Writings*, 1969, pp. 17-63.

Law, John. "Notes on the Theory of the Actor-network: Ordering, Strategy, and Heterogeneity." *Systems Practice*, 5 Apr. 1992, pp. 379-393.

Lerdahl, Fred, and Ray Jackendoff. "Toward a Formal Theory of Tonal Music." *Journal of Music Theory*, 21 Jan. 1977, pp. 111-171.

Mertens, Wim. "American Minimal Music la Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass." Alexander Broude, Nov. 1983.

Neuman, William L. *Understanding Research*. Edited by William L. Neuman, Essex, Pearson, 2014.

Nyman, Michael. "Against Intellectual Complexity in Music." *October*, vol. 13, 1980, pp. 81–89. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3397703.

---. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Reich, Steve. *Writings on music, 1965-2000*. Oxford University Press, 2002.

Risinger, D. Michael, et al. "The Daubert/Kumho implications of observer effects in forensic science: Hidden problems of expectation and suggestion." *Calif. L. Rev.*, 2002, p. 1.

Rochberg, George. "Can the Arts Survive Modernism? (A Discussion of the Characteristics, History, and Legacy of Modernism)." *Critical Inquiry*, 11 Feb. 1984, pp. 317-340.

Schwarz, David. "Listening Subjects: Semiotics, Psychoanalysis, and the Music of John Adams and Steve Reich." *Perspectives of New Music*, 31 Feb. 1993, pp. 24-57.

Schwarz, K. Robert. *Minimalists*. Phaidon, Incorporated Limited, 1996.

Sontag, Susan. "The aesthetics of silence." *Styles of radical will*, 1969, pp. 3-34.

Strickland, Edward. *Minimalism: Origins*. Indiana, Indiana University Press, 1993.

Tagg, Philip. "Analysing popular music: theory, method and practice." *Popular music*, 1982, pp. 37-67.

---. *Kojak: 50 Seconds of Television Music*. Göteborg, Musikvetenskapliga institutionen, 1979.

Tijmstra, Jesper, and Hennie Boeije. *Wetenschapsfilosofie in de context van de sociale wetenschappen*. Boom Lemma, 2011.

Warburton, Dan. "A Working Terminology for Minimal Music." *Intégral*, 1988, pp. 135-159.

Wintle, Christopher. "From Psychology to Music: Keller via Freud." *The Musical Times*, 2003, pp. 7-13.

Other Sources

Carlijn, Jetske. Telephone interview. 18 Sept. 2018.

Doorn, Joris van. Telephone interview. 7 Sept. 2018.

Feekes, Jacobine. "In Gesprek met Simeon ten Holt". *Kunstbus*.

www.muzeekbus.nl/muzeek/interview+simeon+ten+holt.html. Accessed 10 March 2019.

Fiumara, Anthony. ““Canto Ostinato” (3): Rotonde- Versus Kruispunt Muziek”.
Anthony Fiumara. www.anthoniyfiumara.com/blog_files/archive-september-2015.php.
Accessed 19 March 2019.

Fiumara, Anthony. Personal interview. 13 Sept. 2018.

Holt, Simeon ten. *Canto Ostinato*. 1976-79. Amsterdam, Donemus, 2003.

Huisman, Peter. Telephone interview. 7 Sept. 2018.

Putten, Bas van. “Simeon ten Holt”. *De Groene Amsterdammer*.
www.groene.nl/artikel/simeon-ten-holt. Accessed 21 March 2019.

Verhagen-Tilstra, Ellie. Telephone interview. 6 Sept. 2018.

Appendice

Transcript interviews

Interview Peter Huisman, September 7, 2018

Sylvie (S): Allereerst vroeg ik me af of het oké is als ik dit opneem om dan later te verwerken.

Peter (P): Dat is geen probleem.

S: Ok, hartstikke fijn.

P: Kan je nog iets vertellen over je onderzoek en wat je eventueel van plan bent.

S: Ja, natuurlijk, goeie vraag. Het is een onderzoek voor de masteropleiding *Arts and Society* aan de Universiteit Utrecht en ik probeer eigenlijk een connectie te leggen tussen de “Canto” Ostinato” (CO) en onze samenleving, onze huidige samenleving. En ik probeer te kijken welke sociologische en psychologische aspecten er spelen bij het luisteren naar de CO om zo een beetje de populariteit van het stuk te kunnen verklaren. En ik koppel dat natuurlijk ook aan muzikaal inhoudelijke aspecten, dus ik heb ook een uitgebreide muzikale analyse die ik uitvoer. En ik combineer zelf deze onderzoeksmaster aan de Universiteit Utrecht met een master aan het conservatorium. Dus ik heb zelf de CO ook vaak gespeeld en ik vond het heel bijzonder hoe veel reacties, of hoe groots de reacties waren van mensen.

P: Hoe het beweegt.

S: Ja, precies. En ik merkte ook nu weer met het posten van de oproep: het maakt zo veel verhalen los en er zijn zo veel mensen die enthousiast hebben gereageerd. Het is echt een stuk dat dus heel veel oproept. Dus dat vind ik heel interessant. En minimal music is natuurlijk een stroming die oorspronkelijk in Amerika is ontstaan en

er zijn heel veel invloeden vanuit, heel veel Oosterse invloeden en Afrikaanse invloeden in de muziek terug te vinden dus eigenlijk is het wel heel interessant hoe dat allemaal werkt met al die aspecten die uit andere culturen komen en die dan vervolgens heel goed aan blijken te slaan in het Westen. Dus dat is een beetje wat ik allemaal probeer te verwerken en waarvoor ik nu dan ook heel benieuwd ben hoe dat ervaren wordt door luisteraars. Dus dat is het idee.

P: Leuk.

S: Ik had eerst een paar algemene vragen over leeftijd: wat is uw leeftijd?

P: 43, volgende week.

S: En uw muzikale kennis en achtergrond: hoe is uw muzikale kennis gegroeid?

P: Muzikale achtergrond: opgegroeid in een Christelijk gezin waar je dan orgel hoort te spelen, dus dat heb ik gedaan tot m'n 15e. Wel altijd een enorme brede smaak qua muziek. Ik sta op trancefeesten uit mijn plaat te gaan. Maar ik zit ook jaarlijks bij de "Matthäus", tot en met Chopin-achtige stukken. Dus een hele brede interesse. Ik ben zelf niet meer actief aan het spelen, hoewel er wel een piano staat.

S: Oke, ja, die hoek. En hoe vaak heeft u CO beluisterd om en nabij in uw leven.

P: Beluisterd, jeetje, tja soms heb ik hem in mijn cd-speler en dan komt 'ie er een maand niet uit. Dus ja pfoe, vijf- zeshonderd keer.

S: Ok, dan heb ik echt te maken met een CO liefhebber dus dan, dat is helemaal.

P: Ja, gekte en liefde liggen dicht bij elkaar.

S: Ja, dat klopt. Wat leuk. En bent u dan ook naar live uitvoeringen geweest of is het vooral in de platenspeler?

P: Nee, ik ben ook wel naar live uitvoeringen geweest, zowel ligconcert als gewone concerten. Variaties met marimba's of twee piano's, orgel erbij. Ja, verschillende uitvoeringen. Ik denk dat het een stuk of twaalf zijn geweest.

S: Dat waren meer algemene vragen. Ik was heel benieuwd: hoe zou u de CO omschrijven?

P: Hoe het ontstaan is?

S: Nee, hoe u het zou omschrijven, het stuk.

P: Oh, jee. Het leven, het is zoals het leven. Je hebt hele staccato, dramatische stukken waar je psychotisch van wordt. Of mee laten leiden door liefdevolle klanken.

S: Mooie omschrijving. Welke gevoelens welk het luisteren naar de CO bij u op?

P: Ja, die vraag had ik voorzien en daar had ik al een beetje over nagedacht. Maar ja, wat voor gevoel heb je bij het leven? Het gaat ook alle kanten op. Dus het is wel veel melancholie en bezinning. Het is niet dat je met een groep bent dat je denkt: "Kom, we zetten even lekker "Canto" op". Het is wel iets wat je in je eentje beluistert.

S: Daar kom ik zo ook nog even op. Het zijn dus vooral droevigere emoties.

Levensvreugde bijvoorbeeld, is dat iets wat u erin hoort?

P: Je bent op het moment even erg slecht te verstaan.

S: Ik probeer zo goed mogelijk in de telefoon te praten. Maar ik vroeg me af: het zijn vooral de wat droevigere emoties, en bijvoorbeeld levensvreugde is niet iets wat je erin terughooft.

P: Ik kan hier even niks van maken, sorry.

S: Oh ok, is het, even kijken hoor, ik zit even te kijken of ik nu wel goed. Kan je me zo goed horen?

P: Het valt net weg op de momenten... Volgens mij zei je 'levensvreugde'?

S: Ja, dus inderdaad de vraag is of het vooral droevigere emoties zijn en dat bijvoorbeeld levensvreugde niet aan bod komt.

P: Jawel hoor, jawel. Want in sectie 74 dat het zeg maar het refrein is, dat zijn wel de meeslepende klanken van de liefde. Tenminste, voor mij dan. Dus ik denk echt dat er echt alles in zit, wat mij betreft.

S: Ja, zoals het leven inderdaad. Even kijken, ik ben vooral op zoek naar wat de CO zo bijzonder maakt, dus ik wilde eigenlijk vragen: als u de CO vergelijkt met andere composities, wat valt dan op? Vindt u veel overeenkomsten of juist veel verschillen?

P: Nou ik moet je eerlijk bekennen dat ik een soort van weerstand heb tegen Einaudi en dat soort stukken omdat ik verliefd ben op de "Canto". En ik, net als in het leven: als je de liefde van je leven hebt, hoef je ook niet meer naar andere te kijken. Dat zorgt alleen maar voor verleiding. En wat levert het op als je al heel prettig zit, zeg maar. Dus in die zin kan ik het daar niet mee vergelijken en als je het vergelijkt met klassiek zeg maar, dan gaat het vaak over een verhaal of is er al invulling gegeven in de betekenis. En dat vind ik met "Canto" niet. "Canto" is voor jou als individu geschreven, je maakt het verhaal daar zelf omheen.

S: Dat vind ik ook een hele mooie inderdaad. Even kijken, ik schrijf even heel snel mee. Ehm, een moeilijke vraag denk ik, maar wat is de invloed van de CO op u als persoon?

P: Nou, dat klinkt misschien een beetje raar maar soms heb ik echt gewoon om het op te zetten en dan soort van thuis te komen bij mezelf. En dan helpt die, helpt CO om de rust te vinden ofzo. Wat voor invloed heeft de CO: dat is dat het me rustig maakt.

S: Ja. En dus dat is vooral een individueel iets, een individueel proces.

P: Absoluut, ja. Want sommige mensen gaan op een meditatiekussentje zitten of steken een wierrookje aan. Ja, ik zit veelal in m'n auto en dan luister ik de "Canto". Maar soms ook als ik alleen thuis ben.

S: Kunt u iets zeggen over wat de CO, als u liefhebben bent van de CO wat dat dan zegt over u als persoon, of over jouw identiteit.

P: Wat dat zegt over mijn identiteit?

S: Ja.

P: Oei, dat vind ik een lastige. Soms, ik heb het wel eens opgezet bij een vriendin en die zei: "Ik word hier retezenuwachtig van".

S: Ja, haha.

P: Dus ik denk als je CO aan durft te zetten dat je jezelf in de spiegel durft aan te kijken ofzo. Dat je het aandurft om, zeker bij een concert, daar te gaan zitten en die tijd maar uit te zitten, ook bij de paniekerige klanken en dissonanten enzo.

S: Ja, precies. Het is niet alleen een fijne ervaring maar het is soms zwaar ook door de duur. Je weet: we gaan een lange stroom van noten aan.

P: Ik ging laatst naar een ligconcert van Jeroen van Veen ergens in Drunen ofzo. Dat ik dacht: heb ik hier nou zin in? Nee, het is ook wel een soort van weerstand en op het moment dat je daar ligt, dan denk je: nou, het moet maar komen. Maar dat je er dan toch helemaal inrolt en rustig uitkomt. Maar ik weet niet of je ervaring hebt met de "Matthäus Passion"? Maar dat is ook een heel zwaar stuk, dat je denkt: gaan we drie uur zitten? Het hoort bij de tijd dus het moet maar. Maar dan ben je geweest en dan denk je: het was toch wel weer goed.

S: Ja, klopt. Nee dat herken ik zeker inderdaad.

P: Ja, zo'n gevoel heb ik eigenlijk ook met "Canto".

S: Ja, maar het is inderdaad zo bijzonder dat het dus een meerwaarde wordt, op het moment dat er iets in zit waarvan je denkt: oh daar zit die weerstand. En dat het zich dan uiteindelijk zich omkeert en dan inderdaad een meerwaarde wordt.

P: Ja.

S: Ehm, dan heb ik nog zo'n lastige, u als liefhebber van de CO, kunt u dan zeggen: dat heeft iets te maken met mijn Nederlandse identiteit en zo ja, op welke manier?

P: Nee, daar heb ik niks mee. Of het iets te maken heeft met de Nederlandse identiteit?

S: Ja, omdat ik dus benieuwd was: die minimal stroming is dus opgekomen in Amerika en het vindt ook zoveel aanhangers in Nederland, dus ik vroeg me af: is dat iets wat wij in onze maatschappij bijvoorbeeld, nou ja is het een weerspiegeling van onze maatschappij? Is daar iets over te zeggen.

P: Oh ja, nou ja je kan het draaien bij de polderlandschappen, ja dat past wel bij elkaar maar nee, ik hang daar geen Nederlandse identiteit aan op.

S: Ja, ok. En daaraan een beetje gerelateerd, even kijken. Omdat ik dus aan het kijken ben, of aan het zoeken ben van: waarom is dat stuk nou zo ontzettend populair. Ik vroeg me af of er een aspect is van de huidige Nederlandse samenleving wat de CO belichaamt, maar daarvan zegt u vrij duidelijk: nee, dat is niet zo. Maar dan misschien het omgekeerde: het ontbreken van iets in de huidige Nederlandse samenleving, is dat dan iets wat de CO weergeeft?

P: Als ik het goed begrijp: waarom is CO nu zo'n hype zeg maar.

S: Ja, dat is inderdaad de vraag. En dan vooral gerelateerd: is er dan dus iets wat we missen in de huidige maatschappij wat we vinden in de "Canto".

P: We zijn natuurlijk heel sterk individualistisch: samenzang in de kerk, dat doen we niet meer. En je ziet natuurlijk meditatie, die gaan als een jekko. Yoga, dat gaat als een jekko. We zijn allemaal heel erg met onszelf bezig en dit stuk, nogmaals dat is niet voor een groep, dat is voor een individu geschreven. En ik denk dat je daarmee een link kan vinden, dat het daardoor misschien een hype is?

S: Ok, ja dus dan is het juist dat de "Canto" aansluit bij iets op wat er nu speelt.

P: Ja. Dat het aansluit bij de individuele maatschappij.

S: Ja. Ik zat zelf heel erg te denken aan het aspect tijd, want “Canto” doet iets met een tijdsbeleving voor mijn gevoel. Ik dacht misschien zit daar nog iets en ik had daarover de vraag: hoe zou u uw beleving van tijd beschrijven voor, gedurende en na het beluisteren van de CO?

P: Beleving van tijd. Dat je zegt: op het moment dat je in dat stuk zit, ben je los van de klok?

S: Dat zou kunnen ja. Ik probeer niet te veel in te vullen.

P: Het is een stuk dat je helemaal ingrijpt zeg maar. Op het moment dat je het hoort en je staat er niet open voor, dan kan ik me voorstellen dat je er zenuwachtig van wordt. Maar als het je grijpt dat je dan de tijd vergeet ofzo. Maar is het een hype?

S: Of het een hype is, het stuk?

P: Ja.

S: Ja, nou het is dus de eerste CD-opname dat was meteen gouden plaat en die is daarna nog veel vaker verkocht. Alle concerten van de CO zijn vaak binnen *no time* uitverkocht. En het heeft echt inderdaad een hele grote aanhang, echt een schare fans. Mensen die zo ontzettend gegrepen zijn dat ze keer op keer ook blijven komen en dat is ook wel heel uniek voor het stuk. Dus ik zou wel, nou ja, een hype. Er zijn in ieder geval heel veel liefhebbers van de CO. Dat is wel zeker zo.

P: Ok, ok. Nou ik kan wel een deel met je meevoelen, maar ik probeer het ook te relativeren. Er zijn maar weinig groepen uitverkorenen die het stuk echt tot zich nemen, denk ik.

S: Sorry, u probeert te zeggen: het valt wel mee met de hoeveelheid luisteraars.

P: Ja, ik weet dat niet zo goed. Ik vergelijk het dan toch maar weer even met de “Matthäus”. Die zit ieder jaar ook vol. Omdat het ook een soort traditie is geworden.

Velen kennen het verhaal niet eens waar ze naar zitten te luisteren. Maar het zou kunnen. Zie je een toename in het aantal concerten bijvoorbeeld?

S: Nou, dat zou ik zo niet durven te zeggen. Natuurlijk rondom zijn sterven van Simeon ten Holt zijn er natuurlijk weer heel veel concerten gegeven. Ik weet niet of het dan op dit moment nog steeds zo doorzet. Maar in principe, de verkoopcijfers van zo'n CD, van die opnames, dat is dus voor een klassiek CD zijn dat hoge cijfers. Maar alsnog: het verschil natuurlijk tussen popmuziek en hoeveel aanhang daar is, of hoeveel interesse daarvoor is, en dan iets als de "Canto Ostinato", dat is natuurlijk nog steeds heel relatief. Dus misschien zit het ook wel in de intensiteit van hoe mensen het beleven en als er eenmaal mensen zijn die het hebben gehoord dan bekijft dat. En bijvoorbeeld de documentaire *Over Canto* die is dan een aantal jaar geleden gemaakt, waarin mensen ook uitleggen wat het voor ze betekent. Dus dat is ook wel bijzonder. Even kijken, maar is er een verschil in tijdsbeleving, dus merkt u dat u na het luisteren van de "Canto Ostinato" dat er een andere manier van tijdsbeleving is? Of dat dat juist tijdens het beluisteren is?

P: Nee, met het idee van tijd heb ik niet zo veel. Wel heb ik vaak als als de laatste toon geklonken heeft, dat ik geen muziek meer draai. Dan is het even genoeg voor een poosje. In die zin doet het wel iets met je gemoedstoestand: dat je denkt: "Ok: dit is de laatste noot. Nu is er stilte en die moet er ook zijn".

S: Ok, ja. Dus het is eigenlijk vooral de stilte inderdaad die dan iets...

P: Maar tijdsbeleving, nee, ik geloof niet dat ik daar iets mee heb.

S: Nee, ok. Even kijken, bent u zich bewust van het semi-geïmproviseerde karakter van de CO?

P: Waar ben ik me van bewust?

S: Van het semi-geïmproviseerde karakter van de CO.

P: Ja, ja.

S: En hoe ervaart u dat?

P: (lacht) Dat ik toch af en toe een glimlach op m'n lippen heb op het moment dat ik merk: "Hee, dit doen ze anders, dit doen ze zo".

S: O ja, en wat komt er dan bij u los op het moment dat u eigenlijk iets anders verwacht.

P: Dat het uniek is. Dat iedere uitvoering uniek is. En ook dat tussen de muzikanten, dat maakt het dan toch wel bijzonder.

S: Zijn er nog meer muzikale elementen of aspecten waarvan u zegt: dat is echt waarom ik het zo boeiend vind. Dus we hadden het helemaal aan het begin even over instrumentatie bijvoorbeeld.

P: Nou, wat ik altijd erg weinig van te vinden is op YouTube, of misschien komt dat door mijn beperkte kennis van hoe ik dat moet zoeken, maar er is een uitleg van Jeroen van Veen, over het feit dat in de eerste stukken hoor je altijd al die klanken, weliswaar op verschillende toonhoogten, en dat komt dan samen in het refrein. Dus die tonen heb je allemaal al eens gehoord en dat komt dan samen en dat was voor mij, nou ik denk drie vier jaar lang nadat ik dat muziekstuk ontdekt had, was dat helemaal nieuw voor mij. Dus ik denk: "Hè, o ja dat is waar". Misschien dat het daarom wel zo triggert.

S: O ja, dat is mooi.

P: Dus technisch gezien vind ik dat er maar weinig, voor mij bekend is. Misschien is er nog wel meer te ontdekken.

S: Ja.

P: Want als het gaat om de uitvoeringen dan is voor mij de originele manier vier piano's of twee piano's. Dat vind ik nog steeds wel de mooiste uitvoering.

S: Ok, ja. Even kijken. Ja, ik was benieuwd naar de favoriete setting om te luisteren naar de CO. Dus u heeft net aangegeven, of je hebt net aangegeven, vaak thuis. Maar ook inderdaad in concertvorm, ligconcerten. Is er een manier om te luisteren naar CO die eruit springt, die het allerfijnst is?

P: Op de fiets. Ik ga dan wielrennen en dan heb ik hem in. En dat is kippenvel, soms.

S: Ok, dat is ook een mooi antwoord. Ik vond het wel grappig want we hebben het natuurlijk net gehad over dat individualisme. Maar Simeon ten Holt omschreef zijn meeste werken juist als sociale muziek. Is er ook een manier waarop we die term zouden kunnen verbinden aan dit stuk?

P: (Lacht) Dat is een mooie. Er is een muziekdoosje van de "Canto". Volgens mij van sectie 74. En ik heb dat mijn vriendin cadeau gedaan. Op het moment dat wij hevig verliefd waren. En op het moment dat onze relatie iets minder goed is, laat zij via de telefoon dat muziekje lopen. Ja, dank denk je: fuck. Weet je. Alles is maar relatief; wat je tegen elkaar zegt, als je ruzie maakt. En dan verbindt dat toontje, dat muziekje, dat verbindt dan. Dus in die zin is dat voor mij die sociale factor. Het is niet zo dat ik in mijn vriendenkring daar heel veel over spreek of daar samen naartoe ga ouzo.

S: Nee, maar dit is een mooi verhaal. Dus zij deelt ook wel die liefde voor de CO? Jullie ervaren dat wel allebei als een heel mooi stuk.

P: Euh, zij kan er niet totaal naar luisteren. Daarvoor is ze te impulsief en te onrustig. Maar dat stuk, de centrale klank zegmaar, die verbindt ons dan. Ja, dat klopt.

S: Mooi, heel mooi. Even kijken hoor, u bent een hele goeie bondige antwoorder. Dus we zijn al richting de laatste.

P: (lacht) weet je nou welke vraag ik gemist heb?

S: Sorry, wat is de vraag?

P: Welke vraag ik nou gemist heb. Hoe mensen met de “Canto” in aanraking zijn gekomen?

S: Oh, dat is een hele goeie. Nou, het is een semi-gestructureerd interview. Alles mag erbij komen. Dus dit is een hartstikke goeie inderdaad.

P: Nou, dus voor mij was dat heel raar, een boekje van het Concertgebouw in Amsterdam. Met allemaal bekende mensen. Volgens mij was er een nieuwslezer, die zei dat hij dat stuk van Simeon ten Holt zo mooi vond. En er was daar toen een uitvoering. Maar ja, dus ik zo’n krantje uitpluizen, klassieke muziek. Ik hou ervan, maar ik luister heel vaak dezelfde stukken, volgens mij zijn het heel vaak dezelfde stukken. Dan lees je zo’n krantje: zijn er nog stukken? Dan ga ik die op YouTube even opzoeken. Dus ook dit stuk zocht ik op. “Huh?”, nou, en dan ben je gelijk gevallen. Ik was gelijk gevallen.

S: Ah dat is interessant. En heeft u vervolgens, of heb jij op jouw beurt vervolgens ook weer veel andere mensen dus geïnspireerd om ernaar te luisteren? Waaronder dan misschien die ene vriendin die er zenuwachtig van werd?

P: Ja, dat en ook een jongen die organist is, die ook erg van het minimalisme houdt, die heb ik wel een keer meegenomen. En die is ook fervent liefhebber ervan geworden, ja klopt.

S: En ook wel eens mensen die zeggen: “Nee, ik heb daar helemaal niks mee”. Dus onder andere die persoon die er...

P: Ja, die worden er zenuwachtig van hè. Dat maak je ook mee.

S: Ja, kan gebeuren, kan gebeuren. Nee, ja ik was nog benieuwd of er een laatste iets te noemen is over waarom het stuk zo populair is. We hebben het er al een beetje over gehad. Maar ja, ik pleit daar dus voor dat het een populair stuk is. Maar

of er iets is waarvan u zou kunnen zeggen, of waarvan je zou kunnen zeggen: dat raakt een snaar in Nederland.

P: Nou ja volgens mij is de kern dat het bezinnend is. Individualistisch, vind ik. En als je het aandurft moet je het zeker luisteren. Er is nogal wat durf voor nodig om dat te luisteren. En als je daar doorheen komt dan ben je dapper en dan kan je gaan genieten.

S: Ja, mooi. En nu we het hier zo over hebben. Luister je wel eens naar andere stijlen die geïnspireerd zijn op andere culturen. Dus inderdaad muziek uit India bijvoorbeeld? Raga-achtige structuren.

P: Nee, weinig. Een vriendin van me die ging naar Italië om naar Einaudi te gaan luisteren. Ja, ga lekker. Een gelukkig mens is met weinig tevreden. En nou wil ik de "Canto" niet weinig noemen. Maar in een psychose. Verliefdheid is ook een psychose.

S: Nou, mooi. Ik ben heel blij met de openheid en de fijne antwoorden. Ja, ik eh, boeiend. Het is heel leuk om zo te horen wat iemand anders' ervaring is bij dit stuk.

P: Ja, nou ik ben niet zo lang van stof.

S: Sorry, wat zei u?

P: Ik zeg, ik ben techneut. Dus ik ben niet zo heel lang van stof, maar ik hoop dat mijn enthousiasme er wel uit geklonken heeft.

S: Ja, zeker zeker. En heel fijn. Heel fijn om u, om je hierover te spreken. En ik hoop dat je nog heel veel mooie "Canto" uitvoeringen op CD, dan wel live zal horen. En echt heel erg bedankt, echt heel fijn.

P: Ik wens jou heel veel succes met de uitwerking van alles.

S: Bedankt!

Interview Joris van Doorn, September 7, 2018

S: fijn dat je tijd had om hieraan mee te werken. Ik had een aantal beginvragen die een beetje algemener zijn. Sowieso is de eerste vraag: vind je het goed als ik het opneem, het gesprek?

Joris (J): Ja, natuurlijk. Dat had ik ook al wel verwacht hoor.

S: Wat is jouw leeftijd.

J: Ik ben 23.

S: En kan je iets toelichten over jouw muzikale kennis en achtergrond?

J: Eh, ja hoor. Ik heb toen ik tien was twee jaar pianoles gehad. En sindsdien ben ik wel blijven spelen maar verder niet echt les meer gehad. En sinds ik vijftien ben heb ik ook twee jaar gitaarles gehad, dus dat doe ik sindsdien ook. En even kijken, ik ben nu het afgelopen jaar begonnen, tenor sax. Maar het staat allemaal nog in de kinderschoenen.

S: Ok, en is dat allemaal klassiek of ook pop/jazz?

J: Nee, het is met name jazz. Ik bedoel, toen ik nog zo jong was had het nog geen speciale vorm ofzo. Het was niet specifiek, het was toen meer pop *I guess*. En klassiek was ook gewoon pop. En ik ben toen later, toen ik ook met gitaar was begonnen ben ik op piano minimalistische muziek gaan spelen, van Philip Glass en dat soort dingen. En vanuit daar is mijn liefde voor jazz muziek ontstaan.

S: En bezoek je ook vaak concerten?

J: Ja, behoorlijk vaak ja.

S: En hoe vaak heb je in totaal denk je, een soort schatting, hoe vaak heb je in totaal de CO beluisterd in je leven?

J: Live?

S: Alles bij elkaar, CD-opnames en live.

J: Hoe vaak zal het zijn: een keer of vijftig.

S: En je bent dus ook naar live uitvoeringen geweest?

J: Ja.

S: En wat voor uitvoeringen waren dat?

J: Een behoorlijk aantal van Sandra en Jeroen van Veen. Gewoon met z'n tweeën op piano. Maar ik heb ook versies gezien van andere mensen, gewoon duo's op piano. En ik heb een keer een uitvoering gezien op gitaar, voor vier gitaren was dat.

S: Oh, dat klinkt bijzonder.

J: Ja, dat was ook de eerste keer volgens mij, dat het op gitaar werd uitgevoerd. Ja meestal gewoon een uitvoering voor twee piano's. En een keer een jazz uitvoering.

S: Oh wat grappig. En hoe klinkt dat, een jazz uitvoering.

J: Nou het was ook door Sandra en Jeroen van Veen en het is gewoon eigenlijk CO gewoon 90 minuten lang. Alleen waren sommige thema's waren herschreven dat het gewoon dissonanter was of opnieuw geharmoniseerd ...

S: Met wat jazz toevoegingen.

J: Ja, precies wat extremere akkoorden.

S: Ok, tof. Ik wist niet dat dat bestond. Maar leuk om dat te horen. En dan even helemaal terug naar het begin: hoe ben je met de CO in aanraking gekomen?

J: Nou, ik heb het volgens mij. Ik heb geen idee hoe oud ik toen was. Een buurjongen van mij, mijn beste vriend, en daar de moeder van, ik kom daar heel vaak thuis. En die moeder had vaak muziek op staan. En heeft door mijn jeugd heen, ik was toen nog vrij jong, had ze het opstaan maar ik had het nooit echt bewust waargenomen. En toen ik een jaar of vijftien was, dat is mijn muzikale omkeringsjaar *I guess*, toen kwam ik ineens in een korte tijd vanuit allerlei

verschillende hoeken, kwam ik met mensen in contact die CO kende op een of andere manier: een klasgenootje van mij die wees me op Simeon ten Holt toen we het over Philip Glass hadden en minimalistische muziek. En nog andere mensen wezen me erop. En toen zat ik dus bij m'n beste vriend thuis en toevallig had zijn moeder toen net de CO opgezet en we waren gewoon wat aan het praten, niet echt naar de muziek aan het luisteren. En ineens vielen we helemaal stil, omdat de muziek tot ons doordrong laat maar zeggen. En opeens werden we bewust van CO. Dus ik had wel van mensen erover gehoord en ik had het ook wel een paar keer gehoord maar ik had het nog nooit zo bewust geluisterd. Dat is nu zo'n acht jaar denk ik.

S: Ja, dat je het luistert. Ok en hoe zou je het stuk omschrijven.

J: Oh.

S: Dat is een moeilijke vraag.

J: Hoe bedoel je precies?

S: Iemand het niet zou kennen bijvoorbeeld, hoe zou je uitleggen waaruit het stuk bestaat of wat het stuk inhoudt?

J: Ok, CO is een muziekstuk wat bestaat uit 108 losse deeltjes die heel vaak herhaald worden. Het is eigenlijk, ik zie het vaak als een verhaal of een film bijna, zo moet je er naar luisteren, gewoon met een begin en einde, maar het is vrij los in vorm als in: elke keer dat je het hoort klinkt het anders. Wat dat betreft is het echt muziek, want muziek is iets dat uitgevoerd moet worden en alleen maar in het moment kan bestaan en de vorm van CO is ook zo, dat het alleen maar in een uitvoering bestaat en geen twee uitvoeringen zijn hetzelfde omdat er dus zoveel artistieke vrijheid in zit.

S: Ja, het is inderdaad een hele losse compositie of een quasi-improvisatie is het eigenlijk.

J: Want jij studeert piano, toch?

S: Ja, dat heb ik gestudeerd.

J: Heb je het ook ooit gespeeld?

S: Ja, ik heb het met een pianokwartet hebben we het uitgevoerd.

J: Echt, oh wat gaaf.

S: Dus dat was heel leuk om te doen. Maar het was ook altijd grappig dat als we gewoon een willekeurige programmering hadden dan hadden we een aantal mensen die daar op afkwamen, maar als we "Canto" speelden, dat trok altijd heel veel mensen. Dus daarom vroeg ik me ook wel af; hoe kan dat dan dat het zo'n populair stuk is binnen de klassieke wereld. En dat het ook zo intens beleefd wordt door mensen.

J: Ja, het heeft echt z'n eigen cult, z'n eigen aanhang.

S: Ja, ja. Precies. Ehm, een volgende vraag: welke gevoelens wekt het luisteren naar de CO op bij jou?

J: Ja, het is echt m'n favoriete muziekstuk. En het wekt een heel scala aan emoties op. Eigenlijk alle emoties wel. En zoals ik al zei: voor mij is "Canto" toch wel echt een verhaal. En ik zie het soms ook wel als: je gaat zitten om een film te kijken en dan ga je dus ook echt zitten om met je aandacht die film te kijken en voor "Canto" is voor mij een beetje hetzelfde. Dat je gaat zitten of liggen, om ernaar te luisteren. En het is allemaal heel erg afhankelijk van het moment en de uitvoering en de context maar omdat... en vaak, soms word ik onwijs verdrietig en soms word ik onwijs vrolijk of blij of opgetogen. Soms heb ik zin om gewoon alleen maar stil te blijven liggen en soms wil ik springen en dansen. Ja, ik weet niet. Het is echt een soort van, ook natuurlijk

met het thema, het is een levensrivier, stel ik me dan altijd zo voor. En gewoon een uitvoering van "Canto" is dan ook een soort van opbouw: een leven met een begin en einde. Soms vind ik het echt ontzettend spannend. Er zit ergens halverwege, tenminste bij de uitvoering van Sandra en Jeroen, wordt het vaak helemaal afgebroken totdat het nog maar uit een paar noten bestaat. En dan is het echt heel erg spannend: van ok, wanneer wordt het weer opnieuw opgebouwd. En hoe ver durven ze te gaan met noten weglaten en het terugbrengen tot echt het minimale.

S: Ja, dat het bijna verdwijnt en hoe ze daarmee omgaan. Ja, tof.

J: Het is echt een soort van *rollercoaster ride*, een leven waarin heel veel gebeurt. Met verdrietige momenten en mooie momenten en soms een beetje herhaling.

S: Ja, ok. Dit zijn hele goeie dingen allemaal die je noemt. Ik schrijf een heel klein beetje mee. Ik vroeg me ook af: als je de CO vergelijkt met een willekeurige compositie, vind je dan veel overeenkomsten of veel verschillen? Dus eigenlijk een beetje van: hoe verhoudt "Canto" zich tot andere muziek, andere composities?

J: Euh, klassieke composities of jazz of pop?

S: Misschien alles, of vooral andere dingen waar je graag naar luistert. Maar in ieder geval: wat vind jij in CO waarvan je denkt: dat is echt iets wat uniek is daarin, of dat is juist iets wat overeenkomt met een bepaald iets wat ik luister.

J: Ja, voor mij is "Canto" wel heel erg uniek. En ik ken eigenlijk geen enkel ander stuk zoals "Canto". En dat heeft natuurlijk te maken met de structuur, dat het gewoon bestaat uit ostinato's dus eigenlijk uit heel veel herhalende onderdelen. En dan concept in zichzelf is niet heel nieuw, maar dan wel de manier waarop "Canto" zelf gearrangeerd is. Laat maar zeggen dat je soms terug kan en dan weer door kan. En soms weer eenrichtingsverkeer is. Maar het heeft er ook mee te maken dat het stuk eigenlijk ook zelf die beschrijving heeft waarin het pleit voor: ja er zijn natuurlijk

bepaalde eisen bijvoorbeeld dat je op die plek wel bes mineur moet spelen enzo. Maar er blijft ook heel veel artistieke vrijheid over en bij heel veel andere liedjes, of composities heb je een origineel. Een beetje zoals de componist het bedoeld heeft. En dat kan dat van die klassiek werken zijn. Je hebt van die experts die dan vinden dat je Bach op een bepaalde manier moet spelen. En dat is bij CO toch wel anders want de structuur wordt gegeven maar de precieze uitvoering ervan dat is gewoon uniek en wat dat betreft is daarom ook elke uitvoering van "Canto" is uniek terwijl bij andere muziekstukken weetjewel, dan is het gewoon een cover van een bepaald liedje ofzo. Of een interpretatie van een bepaalde artiest van een bepaald stuk, maar hier is het gewoon altijd "Canto", als het ware.

S: Duidelijk. Want als je het dan vergelijkt met Glass ofzo die heeft die vrijheid of dat improvisatiedeel of de keuze ligt niet bij de uitvoerder. Dus inderdaad als je het vergelijkt met een andere minimal componist.

J: Ja.

S: Een andere moeilijke vraag: wat is de invloed van CO op jou als persoon?

J: Ehm, nou in het dagelijkse leven denk ik niet zo heel veel maar het heeft wel een grote invloed gehad op mijn muzieksmaak en hoe ik daarna kijk. Omdat voor mij is de CO zo'n uniek muziekstuk waar zoals ik net al zei, er bestaat gewoon geen andere van. En het heeft me wat dat betreft wel opengesteld om opnieuw naar muziek te gaan kijken van: oké, wat is muziek nou eigenlijk? En wat betekent het voor mij? En wat vind ik echt belangrijk in een muziekstuk. En dat begon in eerste instantie met muziek maar later begin je zo'n zelfde denkwijze ook op andere onderdelen in je leven wat dat betreft, andere kunstdisciplines toe te passen. Ja, dus het heeft wat dat betreft barrières doorbroken. Van die je misschien als kind maakt

van dit is 'kunst' dit is 'muziek' dit is een beeld dit is een film, weet ik veel wat. En "Canto" liet zien dat het dus ook wel radicaal anders kan.

S: Ja, en dan zeg je dan later verspreidde zich dat uit dat je ook inderdaad bij andere kunstdisciplines je dat af ging vragen. Maar kan je het zelfs zo ver trekken dat je zegt ik heb ook, misschien op heel andere gebieden, in sociale contacten bijvoorbeeld, dat je zelfs daarin beter weet wat je zoekt of wat iets betekent voor je? Of... ik noem maar even iets. Dus dat je het nog verder kan doortrekken buitenom muziek of buitenom kunstdisciplines in het algemeen.

J: Ja, dat vind ik moeilijk. Ik bedoel, het blijft iets bijzonders. Nou ja, op sociaal gebied geeft het iets bijzonders. Het geeft een startpunt voor een relatie als iemand anders ook CO kent. Want dan heb je het gevoel alsof je allebei hetzelfde soort aan levenservaring hebt gehad. En ik weet niet of je dat kent, ik heb bijvoorbeeld op de vrije school gezeten.

S: Ja, daar ben ik wel bekend mee. Ik heb er zelf niet op gezeten, maar ik weet wel het een en ander.

J: Nou het is bijvoorbeeld als je iemand anders van de vrije school tegenkomt dan ongeacht of je bij elkaar, ook als je niet bij elkaar op school hebt gezeten, dat je dan weet: oké, je hebt dezelfde soort van levensfilosofie meegekregen. En bij CO voelt het vaak hetzelfde. Oké, deze persoon heeft een diepere kennis van muziek of kunst of nou ja. Maar ik zou niet zeggen dat, het is niet zo dat ik nu opeens door CO heel anders vrienden maak, dat is ook weer niet zo. Ik wou dat ik dat kon zeggen maar.

S: Nee, laten we bij de waarheid blijven. Dat is goed. Ik vind dit al een hele goeie; als startpunt voor een relatie of dat je weet: je hebt met een gelijkgestemde te maken. Dat is ook inderdaad al heel boeiend. Even kijken hoor, wat ik verder wil vragen. Ik zat een beetje te denken over die populariteit in Nederland van dit stuk en ik vroeg

me af of ik iets zou kunnen zeggen over een liefhebber van de CO of die dan ook zoiets zou kunnen koppelen aan een Nederlandse identiteit. Wat misschien een beetje moeilijk te vinden is, de relatie daartussen, maar of het dus mogelijk is om te zeggen van: mijn interesse tot de CO verhoudt zich zo en zo tot de Nederlandse identiteit of de Nederlandse samenleving of de huidige samenleving. Is daar iets over, kan je daar iets over zeggen of bedenken?

J: Eh, ja. Nou ik ben zelf echt totaal niet nationalistisch, dus ja god. Ik ben hier wel geboren, nou mijn moeder is Duitse, ik weet niet of dat belangrijke informatie is.

S: Ehm, ja. Nou...

J: Mijn vader is wel Nederlander. Maar misschien heeft het daar ook wel wat mee te maken. Maar ik heb zelf wel heel mijn leven in Nederland gewoond en ik ben hier ook geboren en mijn moeder heeft me wel de eerste vier jaar van mijn leven tweetalig opgevoed. Mijn hele studie is in het Engels en mijn hele sociale leven is ook in het Engels van de afgelopen drie jaar. Dus soms als ik in het Nederlands moet praten moet ik soms heel hard nadenken hoe je bepaalde dingen ook alweer zegt.

S: Maar je gaat nu heel goed.

J: Ja, maar na m'n vierde is alles in mijn leven gewoon Nederlands geweest. Ik weet niet, ik ben zelf gewoon niet zo heel erg nationalistisch en ja god, ik ben wel Nederlander, maar het is niet zo van... Ja ik voel me gewoon. Ik vind niet dat Nederland nou zo'n sterke identiteit heeft of zo en voor mij is "Canto" ook totaal niet daaraan gerelateerd. Oké, het is een Nederlandse componist.

S: Maar zijn er wel bijvoorbeeld aspecten in die muziek waarvan je zegt: dat is iets wat dus heel erg aansluit bij de huidige samenleving of dat is juist iets waar we

gebrek aan hebben en daarom luister ik naar de “Canto” omdat ik dat mis in hoe wij onze samenleving zeg maar structureren.

J: Eh, nee. Voor mij is CO meer geplaatst in de muziekgeschiedenis in het totaal dan dat het specifiek iets met, tussen wat was het, 1976 en 1979 geschreven toch?

S: Ja, ja.

J: Ja, voor mij staat het gewoon vrij los van gebeurtenissen in de samenleving. Het is voor mij een tijdloos stuk. Dat is natuurlijk helemaal niet waar want als je kijkt naar hoe muziek zich ontwikkeld heeft, dan is het best logisch dat het dan ontstaan is. Maar het is niet echt gekoppeld aan bepaalde trends of gebeurtenissen in de samenleving.

S: Maar dan misschien een beetje anders verwoord. Zijn er elementen in de compositie waardoor je denkt: daarom is het zo populair in Nederland? Dus dat kunnen muzikaal inhoudelijke elementen zijn.

J: Ja, oh dat is grappig. Want jij vindt CO heel populair in Nederland.

S: Ja!

J: Voor een klassieke muziekstuk is het dat ook. Maar ik heb er nooit zo over nagedacht want een heel groot deel van Nederland kent het ook niet namelijk.

S: Ja, klopt, het is nog steeds een niche inderdaad.

J: Voor mij is het, ik heb het altijd gezien als zo'n niche ding weet je wel. Dat gewoon een elite groepje dat kent. Maar goed, dat kan natuurlijk ook omdat ik zelf geen uitvoerend artiest ben of zo.

S: Maar misschien, want inderdaad: ik denk voor een klassiek werk is het relatief populair. Maar nog steeds hebben we het over een kleine groep mensen. Maar misschien is het dan ook vooral de intensiteit waarover ik het heb. Dat mensen die er dus naar luisteren er zo door gegrepen zijn. Dus dat het, het raakt echt iets bij heel

veel mensen. En dat merk ik dus als ik het zelf speel, ook bij toen ik de oproep plaatste, dat er heel veel mensen echt graag over willen praten. En graag willen delen wat dat stuk voor ze betekent. Dus dat het in die zin in ieder geval heel goed aanslaat, misschien kan ik het beter zo verwoorden. Maar dat ik me dan afvraag: welke elementen zorgen er dan voor dat het stuk zo een snaar raakt of zo, bij veel klassieke luisteraars.

J: Ja, ik denk dat het er inderdaad mee te maken heeft dat CO een unieke positie heeft in de muziekwereld. Omdat het eigenlijk, ja gewoon, de manier waarop het is opgezet is gewoon toch fundamenteel anders dan hoe andere muziekstukken worden gecomponeerd. En ik denk dat het ergens misschien omdat het echt heel erg lang ergens naar opbouwt en wat dat betreft, het is gewoon intrigerend omdat het is de hele tijd herhaling maar er zijn steeds kleine variaties daarop en het bouwt zo langzaam op en ik denk dan dat heel veel mensen daardoor wel steeds geïnteresseerd zijn van: oké, wat gaat er komen? En dan tegen het einde wordt je als luisteraar ook wel beloond, ja tegen het einde waar ook die twee melodie secties zitten. En ja, dat dat gewoon, hoe zeg je dat. Dat gewoon die melodie als een soort bevrijding is van, voor de luisteraar. De hele tijd wordt je op de proef gesteld. Wat dat betreft is de CO een spiegel naar jezelf, naar je eigen ideeën over wat schoonheid is of wat kunst is of wat muziek is misschien. Juist omdat in essentie gewoon de hele tijd hetzelfde patroontje is dat herhaalt maar omdat het zo langzaam verandert, en als je kijkt naar hoe ons dagelijks bestaan is: elke dag heeft ook een zelfde structuur. En eigenlijk is ons leven ook een optelsom van repetities. Elke dag is eigenlijk hetzelfde, maar als je over een langere periode gaat kijken, dan zie je dat er toch heel veel veranderd is. En hetzelfde geldt wat dat betreft voor CO. En ik denk dat dat toch voor heel veel mensen is waarom ze zich zo goed met CO kunnen

identificeren. En ik denk dat het ook best wel een stuk is waar je niet echt wat dat betreft heel erg neutraal over kunt zijn. Dat het of iets is wat je heel erg raakt of dat die repetitie dat je daar een heel erge afkeer van hebt.

S: Ja, ja, Mooie dingen die je zegt. En dan misschien nog daar een beetje op voortbordurend. Het aspect tijd, of de beleving van tijd, is ook wel iets wat wel inderdaad door die hele lange stroom noten en inderdaad door die repetities of repeterende cellen, daardoor ga je op een andere manier je verhouden tot tijd. Tenminste, dat is mijn beleving als ik het hoor of als ik het speel. Zou jij die beleving van tijd kunnen omschrijven: wat gebeurt er voordat je het hoort, gedurende, of na het luisteren van de CO?

J: Ja, ik snap wel wat je bedoelt. Het is, ik heb het gevoel dat als ik naar "Canto" aan het luisteren ben dat ik even uit de tijd wordt gehaald. Alsof tijd soort van verdwijnt. Omdat tijd krijgt een soort andere eenheid. En dat is een maat of een repetitie. En je bent dan niet meer bezig met de secondes die verstrijken of op tijd zijn ergens. Want je kan toch niet sneller of langzamer gaan dan het stuk gaat. Dus je kan je alleen maar focussen op wat er op dat moment is. En soms gaat tijd veel sneller, als ik dan naar CO aan het luisteren ben. Ik vind het zo apart, want aan de ene kant denk ik: het duurt zo lang voordat het verandert. Of voordat het gaat variëren. Maar aan de andere kant gaat het ook supersnel. Heel erg dubbel. Wacht. Oh man, hoe moet je dat verwoorden. Als je stil gaat zitten en je gaat jezelf timen voor vijftien minuten. Dan zijn vijftien minuten best wel lang. Maar vijftien minuten naar CO luisteren is helemaal niet lang. En aan het eind als je negentig minuten hebt geluisterd, heb je het gevoel dat je een heel leven aan ervaring rijker bent of zo.

S: Ja, dat is gek inderdaad dat het zo dubbel kan voelen. Als het afgelopen is, lijkt het altijd: oh wat gek, alsof het een soort speldenprik was of zo. Terwijl als je erin zit

denk je, kan je ook echt wel momenten hebben dat je voelt dat het heel lang is. Dat het allebei die kanten inderdaad heeft.

J: Ja.

S: Even kijken hoor. Dus dat soort van geïmproviseerde karakter vind je een duidelijk soort van, een duidelijk karaktereigenschap van de CO, maar zijn er ook nog andere muzikale elementen waarvan je zegt: dat is wat ik typerend vind voor de CO? Dus we hebben het net gehad over repeterende elementen.

J: Ja, repetitie natuurlijk maar dat is niet perse uniek aan CO, ik bedoel er is een hele stijl die op repetitie is gebaseerd. Heel veel van popmuziek is ook gewoon hetzelfde sampletje.

S: En bijvoorbeeld instrumentatie of dynamiek.

J: Ja, dat is natuurlijk typisch. Want gewoon de CO heeft wat dat betreft een semistruktuur. Want heel veel wordt al wel gegeven en bepaalde dingen zijn gewoon vereist en tegelijkertijd hou je alsnog heel veel vrijheid over om het te veranderen en dat maakt het zo uniek. Ik denk dat inderdaad instrumentatie, dat maakt natuurlijk uit. Maar wat voor mij denk ik nog meer uitmaakt is het feit dat CO echt gecreëerd wordt in het moment waardoor het echt aan de uitvoerders is om te bepalen wanneer je verder gaat. Of hoe snel het stuk zich ontwikkelt en hoe elke noot precies gespeeld wordt, of elke noot precies gespeeld wordt. Welke variatie er gespeeld wordt. En dat maakt het ook waarom die uitvoeringen, ik ben naar een stuk van acht of tien uitvoeringen geweest, waarom die uitvoeringen zo interessant blijven: elke keer is het gewoon anders. En die spanning, of gewoon, een van de mooiste dingen aan CO, misschien heeft het ook te maken met Sandra en Jeroen van Veen *an sich* omdat ze, ja dat is natuurlijk gewoon man en vrouw, een echtpaar: hoe ze met

elkaar communiceren tijdens het stuk. Non-verbaal alleen maar met gezichtsexpressie.

S: En wat doet dat dan voor jou, als je hun communicatie zo ziet. En dat je juist doordat de uitvoerenden elke keer anders kunnen spelen, wat geeft dat jou dan als luisteraar of als live publiek?

J: Nou, vooral bij hen dus, maar dat heeft gewoon te maken met een stuk liefde denk ik. Die twee zijn zo goed op elkaar ingespeeld. Die zitten letterlijk het stuk te spelen, het zijn bijna kinderen. Die elkaar aftasten van: gaan we verder of toch niet? Elkaar plagen en uiteindelijk toch verder gaan en dat ze op elkaar in gaan spelen met intonatie en volume en weet je wel, als de ene op een bepaalde noot een accent gaat leggen dat dan de andere daarop gaat reageren met een accent op een andere noot, weet je wel. En je ziet gewoon; er speelt zich een heel verhaal af tussen de twee uitvoerenden wat gewoon elke keer uniek is en wat gewoon zo ontroerend en ontwapenend is want het zijn gewoon eigenlijk die twee individuen die samensmelten en een worden in een oneindige stroom. En dat is gewoon het mooiste verhaal dat ik ken speelt gewoon af tussen de performers. En daar merk je ook wel een kwaliteitsverschil trouwens tussen mensen die het als eenmalig project spelen en mensen die elkaar kennen of die het gewend zijn om te spelen of zo. Die zijn niet meer bezig met de noten, die zijn bezig met muziek maken.

S: Ja, en CO levert daar een mogelijkheid toe om dat te doen voor uitvoerenden waardoor je als publiek daar mee, zeg maar daar wordt je deelgenoot van, dat is dan het idee.

J: Ja.

S: Even kijken hoor, denk ik toch de laatste vraag al. Het gaat hier een beetje op voort. Even kijken hoor, Simeon ten Holt omschreef veel van zijn werken als sociale muziek. Hoe zou je die term kunnen relateren aan het stuk?

J: Ja, absoluut. Zoals ik net al zei: CO staat omdat het te groot is om voor een persoon te spelen. Dus het moet met meerdere mensen gedaan worden. Dus er moet veel gecommuniceerd worden. En juist omdat de artiesten de vrijheid hebben om te bepalen wanneer het stuk verder gaat, wordt er interactie verwacht tussen de artiesten. En dat is wel echt een enorme kracht van het stuk. En zoals ik al zei, dat maakt het ook, gewoon CO uniek. Niet perse elke uitvoering *an sich*, maar gewoon het principe. Nee, ben ik absoluut mee eens. Dus mooi om te horen dat het echt zijn intentie was om..

S: Ja, hij vond zichzelf iemand die als componist een belangrijke rol had in het vervullen van een connectie met zijn muziek tussen mensen. Even kijken, volgens mij ben ik dan ongeveer door mijn vragen heen en we zitten ook al ruim over het half uur. Heel fijn om dit allemaal te horen, hele goeie antwoorden die je geeft, dus tof! Ik ben er heel blij mee om het te horen. En ik was ook een beetje op zoek naar diversiteit tussen de respondenten en jij bent dan eigenlijk de jongste die ik dan interview, maar ik denk dat die levenservaring waar je het in het begin over had, nou ja dat komt wel tot uiting in je antwoorden. Dus dat is leuk om te horen. Nou, dank je wel. Heel erg fijn.

J: Geen probleem.

Interview Ellie Verhagen-Tilstra, September 6, 2018

S: Bedankt dat ik u vandaag mag bellen en dat u tijd maakt. Dat u geïnteresseerd bent om over “Canto Ostinato” (CO) te praten. Dat is heel fijn. En op dit moment, dit is helemaal een goed moment om te praten, het komt uit dat ik u nu bel?

Ellie (E): Ja hoor, ja hoor. Ik zit achter de computer even de laatste dingetjes aan het doen voor de pianowandeling. (...)

S: [uitleg onderzoek] Ik heb behoorlijk wat vragen opgesteld om het daar een beetje over te hebben.

E: En wat is je doel van het onderzoek? Wat voor impact het heeft op de maatschappij of in de kunst. (...)

S: De intensiteit waarmee mensen de compositie beleven. Ook interessant dat het een Nederlandse componist is en ik was benieuwd of er iets te zeggen valt over Nederlandse identiteit. Maar daar zullen we zo op komen. Ik ben een beetje aan het zoeken.

E: Maar dan weet ik een beetje de achtergrond. Omdat ik de “Canto” heb gespeeld en ik heb hem heel veel beluisterd in allerlei varianten. Maar vertel, laten we van wal steken.

S: Fijn! Allereerst is de vraag of het akkoord is dat ik dit telefoongesprek opneem zodat ik het later helemaal kan uittypen.

E: Dat is een heel goed idee. Anders kan je het niet meer bijbenen.

S: Klopt! Dan had ik eerst wat algemene vragen. De eerste vraag is: wat is uw leeftijd.

E: Ik ben zestig jaar.

S: Zestig. En uw muzikale kennis en achtergrond, kunt u daar iets over vertellen?

E: Ik heb muziekschool afgerond vroeger. En tot m'n negentiende heb ik daarop gezeten, toen zat ik op het voorbereidend jaar van het conservatorium en heb ik twee keer toelatingsexamen gedaan, maar ik ben niet aangenomen.

S: Ok, ja.

E: En toen ben ik docent geworden, aardrijkskunde en geschiedenis, maar sinds 2009 ben ik weer gaan pianospelen en heb ik les van Jeroen van Veen.

S: Oh, wat leuk. Ah, ok. Ontzettend leuk. En u heeft het dus ook uitgevoerd, het werk, de CO?

E: Ja, ik heb het uitgevoerd met vier andere pianisten. In 2012 of 2013 hebben we een masterclass van Jeroen van Veen gevolgd. Toen ik les kreeg van Jeroen had ik hem "Canto" horen spelen en ik vond het zo fascinerend. Dat ik dacht: ik wil ook wel de masterclass wilde doen en toen kwam dat voorbij. En toen was er iemand bij die cursus die is aan de cursus mee gaan doen omdat hij wilde een jongensdroom wilde verwezenlijken en dat is de "Canto" spelen. En ik was een van degene die hij gevraagd had om mee te doen. En daardoor heb ik in 2014 de CO kunnen spelen.

S: Wat leuk, wat bijzonder.

E: Ja, dat is echt heel bijzonder want als je het stuk kent en je weet de componist en je weet hoe Jeroen en Sandra dat spelen. Ik heb echt diep respect voor hun, dat is echt fantastisch wat zij doen. Vanaf 1996 hebben ze zich er al op gestort, terwijl iedereen zei: "Dat moet je helemaal niet doen, je moet de klassieke kant op gaan". En Jeroen was stevast: ik ga de minimal music specialistenkant op. En ze zijn echt voor gek verklaard toen. En dat hij dat samen met z'n vrouw ging doen, dat was al helemaal natuurlijk, dat hoort niet, dat gaat ook verkeerd.

S: Ja, en zie hoe het uitpakt inderdaad. Dat hebben ze goed voor mekaar. Dus u heeft al een beetje beantwoord hoe u met de CO in aanraking bent gekomen, dat komt dus door Jeroen.

E: Ja.

S: Daarvoor kende u het stuk helemaal niet?

E: Nee.

S: Nee, ok. En een soort grove schatting: hoe vaak heeft u in uw leven de CO beluisterd? Ofwel op CD ofwel live?

E: Ik kan me niet meer herinneren hoeveel keer ik naar concerten ben geweest. Het zouden zomaar zestig concerten geweest kunnen zijn. Denk ik zo hoor, per jaar ga ik wel een paar keer naar een "Canto" concert. En dat komt ook omdat ze in verschillende samenstellingen spelen. Ik heb een orkestversie gehoord, ik heb ook met blazers heb ik hem gehoord, en met carillon en voor orgel en dat geeft allemaal nieuwe dynamieken. En ik vind het het mooiste als het door twee of meer vleugels gespeeld wordt.

S: Ah, dat is grappig want dat hoor ik toch ook wel meer inderdaad, dat mensen zeggen: 'Ik heb allerlei variaties gehoord, maar de soort van, de meeste oerversie zeg maar vinden ze dan toch twee piano's/vier piano's.

E: Ja, de meest bijzondere is misschien ook wel leuk om te weten. Ik heb met de componist van het arrangement voor het orkest heb ik gesproken, dat is Anthony Fiumara. Die heeft, ik dacht twee jaar geleden, in het Scheveningentheater dat laten uitvoeren. Daar ben ik toen ook geweest. En het toeval wilde, toen ik samen met mijn medekompanen van het CO team waarmee ik gespeeld heb, op het parkeerterrein liep toen ik hem zag lopen met Davo van Peursen en dat is van Donemus de uitgever van de CO bladmuziek, en toen zei ik: ja maar jij bent de

componist van het arrangement! Ik was zo heel enthousiast. Naderhand heb ik nog gesproken met hem, en toen hebben we nog telefonisch contact gehad over hoe het nou kan, precies wat jij zegt, hoe is het nou mogelijk dat het juist bij piano, twee of meer piano's zo expliciet goed gespeeld of goed beluisterd wordt of tot z'n recht komt. Dat is persoonlijk natuurlijk; als je het nog nooit gehoord hebt en je hoort de orkestversie dan vind je dat fantastisch. Dus het is ook een beetje subjectief. Maar het komt omdat de CO bestaat uit vijf lagen en als je dus bij de eerste laag een e speelt, dan is de tweede toon bij de tweede laag ook een e en bij de derde laag is de derde noot ook een e en dan krijg je dus een effect van 'e, e, e', krijg je achter elkaar. En dat heet het "Canto" effect. En als je dat met verschillende instrumenten doet, dan mis je het exclusieve effect van die twee of drie toontjes achter elkaar. En als je het voor het eerst hoort dan denk je: oh ze spelen niet samen. Maar dat is niet zo, het is juist dat achter elkaar spelen.

S: Ja, die techniek. Oh, maar dit is interessant. Er is zelfs een term voor dan; het Canto-effect. Dat wist ik niet. Wat grappig.

E: Ja, dat noem ik het Canto-effect want het is het hardnekkige zingen he, daar staat het woord voor: "Canto Ostinato", hardnekkig zingen. En dat hardnekkige zit hem in steeds dat patroontje dat achter elkaar doorgaat. En de opname is zo gemaakt, je begint gewoon met een basisgeluid, iedere keer merk je pas bij de hoofdmelodie, ik weet niet of je dat weet, het moment dat iedereen die openbaring voelt.

S: Sectie 71 uit mijn hoofd.

E: 82 dacht ik, of 74.

S: Ja, 74 dat is 'm.

E: Het moment waarop alle elementen die al veel eerder gespeeld zijn, met de effecten van de pianisten die natuurlijk de vrijheid hebben, komt in dat melodietje bij

elkaar. Dus het is onbewust gebeurt er iets in jouw brein waardoor jouw brein het als heel plezierig ervaart van: Nu is het compleet. Nu is het voor mekaar.

S: Ja, dat is bijzonder goed ...

E: Dat is het aparte van het stuk.

S: Ja, dat heeft Simeon ten Holt bijzonder goed gecomponeerd. Dat is bijna niet te bedenken.

E: Nee, maar hij is er ook jaren mee bezig geweest hè.

S: Ja, klopt. Maar dit zijn inderdaad hele interessante dingen. En Anthony is ook een van de personen die ik nog ga interviewen inderdaad, dus dat is grappig dat u hem nu noemt.

E: Oh hij zal je een heel leuk verhaal laten horen. Want hij heeft ook best wel goeie dingen bedacht hoor, voor die compositie van het orkest. Maar hij zegt: ik ben gewoon beperkt. Omdat ik te maken heb met diverse instrumenten die ik een plek moet geven.

S: Ja.

E: Dus als orkest heeft hij een beperking.

S: Ja.

E: Omdat hij met verschillende klanken te maken heeft en instrumenten die strijken, als hij tokt, komt dat mee overeen met het pianogeluid dan wanneer hij gaat strijken. Dat was heel complex om dat te doen, daar kan je een heel technisch verhaal van verwachten maar hij zal je ook wel een kleurrijk verhaal kunnen vertellen. Dat is wel leuk.

S: Ja, ik ben benieuwd inderdaad weer een andere kant ervan. Even kijken hoor, want we zitten nog bij de inleidende vragen. U heeft het vooral gehad over live uitvoeringen waar u bij bent geweest. Heeft u het ook op CD?

E: Ja.

S: En luistert u dat ook vaak of heeft u een voorkeur voor live?

E: Ik heb een voorkeur voor live, en ik vind het heerlijk om de CD aan te zetten. En dan zet ik het liefst de tulpen-CD van de "Canto" aan, omdat dat is de CD die Simeon ook erg goed vond opgenomen en die is in 1996 volgens mij gemaakt. En daar blijkt ook uit hoe zij een onderlinge afstemming hebben en dan hoor je het gesprek in de muziek want de CO gaat alleen maar over communicatie. En woorden weglaten en woorden toevoegen en harder spreken of zachter. Want dat is wat de pianist mag doen. De pianist mag noten weglaten, mag ik harder spelen, mag ik zachter? Als je maar steeds continue hetzelfde tempo en dezelfde noten gebruikt, of noten weglaten mag ook. Je mag tussentijds een kopje koffie gaan drinken en weer terugkomen.

S: Ja, ja. En dan daarop voortbordurend: die communicatie komt dat dan, wat u betreft, meer tot uiting in zo'n live uitvoering?

E: Ja, omdat, je moet je voorstellen: je hebt vier vleugels en je hebt vier pianisten en die weten dat ze een bepaalde sectie blijven spelen. En als iedereen z'n dingetje heeft gedaan: z'n accentje, z'n grapje of weet ik veel wat, dan ga je dus kijken: is iedereen uitgepraat over dit onderwerp? En dan knikken ze instemming naar elkaar, dan gaat een iemand, die gaat de grote knik geven om door te gaan. En dan spelen ze nog twee secties en dan gaan ze het volgende stukje en dan is er communicatie. En het leuke is: als je aan het spelen bent, kan een ander bepaalde accenten geven en dan kan ik met andere accenten daar antwoord op geven. En als je daar op let, en ook naar de expressie van de pianisten, dan zie je dat ze aan het communiceren zijn. En een gesprek is heel interessant om bij te wonen.

S: Ja, ja. Dat is ook een mooie, een mooie zin. Een mooi punt. En is het dan, want “Canto” is natuurlijk elke keer anders, wat doet dat met u als luisteraar dat er niet een vaste versie bestaat? Dat u dus ook niet perse iets kan verwachten in die zin?

E: Ja, ik ben, omdat ik het ook zelf speel, steeds weer verrast over welke melodielijnen er dan weer uitgehaald kunnen worden door andere accenten te spelen. Er zitten zoveel melodielijnen in. En hoe vaker je naar een versie luistert, natuurlijk in grote lijnen is het hetzelfde: je hebt het thema en dat bouwt op en je gaat naar de climax. Maar de ene keer wordt het heel zachtjes gespeeld en dan is het in ene van heel hard naar heel zacht. Of dat ze heel veel noten weglaten. Ik heb een keer meegemaakt dat vier pianisten bijna synchroon bepaalde akkoorden speelden. En dat kan. En het ontstaat op het moment. En dan zijn ze zelf verrast. Ik weet nog goed: Jeroen heeft mij een keer verteld dat toen hij z'n conservatorium had afgerond, hè daar kwam hij dus net vanaf. En hij had al een keertje, toen hij een jaar of 16 was, toen hij 's avonds ik zeg maar in z'n bed lag, naar de radio geluisterd en toen had hij een keer een stuk gehoord en toen was hij jammer genoeg in slaap gevallen en toen wist hij niet wie de componist was. En toen is dus, bij het einde van zijn opleiding van het conservatorium was het weer op de radio en toen heeft hij het gehoord en toen was het CO.

S: Ah, ja. Oh mooi.

E: En toen is hij zich gaan verdiepen. En CO, zo zegt Jeroen dat, geeft mij de vrijheid om als pianist iets toe te voegen aan een stuk. Want alles wat ik gestudeerd heb staat vast. Speel je zo'n Schubert, speel je zo'n Bach, speelt je zo'n Haydn, speel je zo'n Mozart, en er is heel weinig ruimte voor improvisatie. Dat is een heel belangrijk punt zoals Jeroen dat heeft ervaren en daarom is hij zich daar steeds in gaan verdiepen. En hij kan ook een hele interessante lezing geven over de

oorsprong, de bronnen van de CO, en dan kom je op Steve Reich uit en allerlei andere minimal klassieke componisten. Echt heel interessant.

S: Ja, ik heb de hele oorsprong of het ontstaan van minimal music, waar zeg maar het ontlenen van ritmische elementen uit Afrikaanse muziek en inderdaad het cyclisch denken uit Indiase muziek, dat is inderdaad heel interessant hoe dat naar voren komt.

E: Dat weet je inderdaad al heel goed te vertellen.

S: Ja, nou ik heb al wat onderzoek gedaan en ik heb zelf de "Canto" ook een aantal keer gespeeld dus ik weet in die zin ken ik het stuk dus ook een beetje. Dus ik probeer daarop voort te bouwen zeg maar.

E: Jij hebt het ook gespeeld?

S: Ja, met een pianokwartet.

E: En met hoeveel heb jij het gespeeld?

S: Met z'n vieren.

[Off topic]

E: Wat kan je een verhaal maken hè, met z'n vieren. Wat gaaf om te horen, hou me op de hoogte. Jammer dat ik jullie concert dan gemist heb.

S: Ja, nou we hebben het dus een aantal keren gespeeld, maar zijn daar nu niet meer actief mee bezig.

E: Even tussendoor: mocht ik iemand nodig hebben, kan ik dan een beroep op je doen?

S: Ja, kan. Maar..

E: Hebben we het later over.

S: Hebben we het later over, is goed. Maar leuk dat u het vraagt. Even terug naar mijn vragen. Ik vroeg me nog af: welke gevoelens wekt het luisteren naar de CO bij u op?

E: Ruimte, mogelijkheden, kansen. Ook wel heimwee. De tweede keer als ik die melodelijn speel of hoor, dan komt er een soort heimwee naar boven, want dan weet je dat het bijna voorbij is. En dat verlangen dat je wil dat het doorgaat. En het geeft gewoon een innerlijke rust, dat staat buiten kijf.

S: En zijn er ook emoties die te plaatsten zijn in een soort droevigheid of ook vreugde? Want u omschrijft hele mooie, zeg maar brede emoties, of situaties die vooral over het innemen van ruimte gaan.

E: Droevig helemaal niet. Er is gewoon, ik vind de harmonie zo opgebouwd en ik heb een hele leuke avond gegeven met gesprekken, ik noem dat pianosofie. Dit stuk is typisch een voorbeeld waarbij naar harmonie gestreefd wordt en dissonanten een plek krijgen en dat is precies zoals de wereld ook in elkaar moet zitten, dus dat klopt. Want je hebt in de wereld ook mensen met malligheden maar dat draagt ook bij aan een groter geheel. Dus het zijn net als de elementen bijdragen aan het grote geheel en dat is ook typisch die opbouw.

S: Ja, dat vind ik heel mooi.

E: Het gaat ergens naartoe. Het heeft een verhaallijn. Het is niet zo van: ik vertel een verhaaltje en toen was het afgelopen, nee; het gaat daarna nog door.

S: Ja, dat is mooi gezegd.

E: Zoals het leven.

S: Ja, zoals het leven, dat is grappig. Want u bent de derde die ik vandaag spreek en de eerste zei: de "Canto" is het leven en de tweede zei: het is een soort

levensstroom, dus inderdaad 'het leven', daar wordt het echt mee vergeleken. Ja, mooi.

E: Ja, het heeft ook met je hartslag te maken hè, die is tegen de 60 Ik heb wel eens in de grote kerk in Breda meegemaakt, daar moet je hem langzaam spelen omdat die akoestiek niet goed was. Dus dan moet je hem langzaam spelen.

S: Ah, ok, in grote ruimtes is het inderdaad moeilijker. Dat is wel interessant ook. Is er ook een verschil in hoe je het zelf ervaart of hoe het publiek het ervaart als het langzamer is dan een natuurlijke hartslag?

E: Ja, dan ga je een beetje sloom worden. Ik heb het Jeroen en Sandra tegen de zestig of iets meer nog horen spelen en ik weet nog het Simeon kwartet die heeft het ook wel eens een keer sneller gespeeld en dan word ik onrustig.

S: Ohja, ok.

E: Als het te snel gespeeld wordt, dan is het net alsof je opgejaagd wordt. En dan heb ik ook het gevoel, en dat had ik tenminste bij hun, dat ze niet precies begrijpen waar het over gaat.

S: Ok, ja.

E: Niet alle pianisten kunnen het goed uitvoeren, want niet iedereen communiceert goed.

S: Ja, dat is inderdaad.

E: Je hebt soms ook wel eens pianisten die zeggen dan: dan heb je zo'n haantje de voorste erbij zitten en die wil zich heel erg profileren door alles wat er mogelijk is binnen de "Canto". En dat is zonde want je moet het samen maken. En dan is het pas mooi. En je merkt ook dat mensen die elkaar heel erg goed kennen, zoals Jeroen en Sandra, die hebben het al zo veel keren gespeeld, die hebben een, die zijn natuurlijk man en vrouw, die hebben een onderlinge band, dat kan je niet

uitleggen. Ik weet niet of ik het gewoon mag zeggen, maar ik denk dat er maar weinig mensen ter wereld zijn die onderling zo'n afstemming hebben waardoor ze de "Canto" kunnen spelen zoals die bedoeld is.

S: Mooi.

E: Het Rondane kwartet speelt het ook hartstikke mooi, maar dat is een andere insteek.

S: Wat is het grootste verschil of wat is hun insteek?

E: Ik vind het bij het Rondane kwartet heb ik voorts het gevoel alsof het bedachtzaam is, alsof het overwogen is. Te veel gepland, te weinig aan het toeval overlaten. Ze doen het wel hoor, maar ze zijn heel clean.

S: Ok, ja. Dat is interessant, want een beetje daar ook weer mee te maken heeft mijn volgende vraag. Want u had het net over een hele langzame uitvoering of een hele snelle, maar ik vroeg me af: wat is de invloed van de CO op u als persoon?

E: Nou, niet zo als bij de film "Over Canto" hoor, zoals bevallen op de "Canto" en dat ik alles met "Canto" wil gaan doen. Nee, als persoon heeft het mij de oren geopend dat ik Bach ben gaan herwaarderen. En dat ik een interesse in minimal music heb gekregen want ik wist helemaal niet van het bestaan af. En omdat ik zelf vanaf 2009 weer ben gaan spelen, met de insteek van Argentijnse tango: ik wilde Piazzolla leren spelen, en dat jaar heeft Jeroen net een CD uitgegeven van Astor Piazzolla en toen heb ik hem gevraagd of hij les gaf ook. Hij woont bij mij in Culemborg. En toen zei hij: 'Ja'. En door hem en door Sandra ben ik muziek van Philip Glass gaan horen en Jacob TV en Nederlandse componisten. En ik speel ook Douwe Eisinga, een heel programma. Die komt zondag ook in Culemborg op de pianowandeling spelen die ik organiseer. Dus het is een, doordat ik weer wilde gaan spelen, ben ik steeds meer muziek gaan ontdekken in de minimal music die ik wil gaan spelen, en dat kan ik dan

gewoon. Ik weet niet wat dat is. Terwijl ik vroeger nooit foutloos kon spelen en nu kan ik het wel. Omdat ik speel waar ik plezier in heb, wat mij iets doet.

S: Mooi, heel mooi. Dat is heel mooi om te horen, om alleen al te horen dat het zo'n invloed kan hebben. Dat het echt tot uiting kan komen omdat het klopt met wat u doet. Met wat u wil doen.

E: En begonnen met de "Canto". Morgen spelen we op de watertoren in Culemborg en ik speel zo een paar uur achter elkaar door. Ik heb die techniek geleerd van Jeroen. En iemand die klassiek opgeleid is, bereid zich voor op twee keer drie kwartier. Drie kwartier, en daarna nog 35 minuten concerten. Maar sommige technieken, zoals die etudes van Philip Glass, daar zitten stukken bij daarvoor moet je gewoon een andere techniek hebben.

S: Ja, met meer ontspanning.

E: Je moet heel anders zitten, heel erg ontspannen vanuit de schouders. Heel subtiel echt uit de vingers spelen. Ja het is gewoon een heel andere concentratie ook. Het mentale deel bij CO is het zwaarst.

S: Ja, daar wilde ik inderdaad ook nog over vragen om het te vergelijken met andere muziekstijlen. Wat zijn dan verschillen? Inderdaad dat mentale dat neem ik dan nu eventjes.

E: Ja, je moet echt een lange focus hebben.

S: Ja. En nog heel eventjes terug naar de vraag van net, dus wat voor invloed het heeft op u als persoon. Zijn er dan ook aspecten die buiten muziek liggen waarvan u kan zeggen: dat komt door de CO, zo heb ik dat ontwikkeld. Want u noemde net allemaal dingen binnen de muziek.

E: Ik denk m'n netwerk in de muziek. Wat ik heb opgebouwd sinds ik Jeroen ken.

Dus ik kom ook altijd bij Donemus bij de Nieuwjaarsrecepties en dan leer ik andere

componisten kennen. En ik heb de pianowandeling ontwikkeld. Want ik hoef niet het concertgebouw te ambiëren, ook al zou ik dat graag willen. Maar op deze manier met de pianowandeling kan ik het plezier in pianospelen laten zien. En ook anderen inspireren.

S: Wat goed. En dat komt dat min of meer voort uit het kennis maken met de CO?

E: Ja, indirect wel ja. Want ik vertel net ook enthousiast hoe dat stuk in elkaar zit en dan leg ik uit hoe dat werkt en je brengt bij mensen de interesse omhoog. En het leuke is, als je het hoort: of je vindt het leuk of je vindt het niet leuk want zo is het bij het stuk. Mijn man vindt er helemaal niks aan, die vindt het maar gekriegel. En ik vind het juist heel rustgevend. Ik word er totaal niet onrustig van; het geeft mij rust. Maar het geeft andere mensen, als ik dat vertel: als een balletje rolt dat door hè. Door mijn enthousiasme maak ik andere mensen enthousiast ervoor. Nou, hoe veel mensen ik al wel niet heb doorgestuurd naar ligconcerten. Ik denk dat er heel veel door mij zijn gaan luisteren.

S: Oh wat goed! En daar sluit misschien een beetje bij aan: omdat Simeon ten Holt zijn meeste werken als 'sociale muziek' omschreef: op welke manier is dat dan te relateren aan dit stuk?

E: Nou, ik denk dat dat het gesprek is wat daar gevoerd wordt door de pianisten.

S: Dus in het proces, in het spelen zelf.

E: Ja, het proces. En het grappige is: de "Canto" wordt natuurlijk als zijn grootste werk gezien, maar hij heeft zo veel andere mooie stukken ...: 'mate long', dat is zo'n mooie compositie. Dat wordt helemaal ondergesneeuwd door "Canto" en dat is wel jammer.

S: Die ga ik nog opzoeken. Ok. Die ken ik ook niet. Wat is de naam exact?

E: 'Nata Long'. Ga maar eens googlen en luisteren. Als jij pianist bent dan is het echt zo mooi.

S: Ik ken wel dingen als "Lemniscaat".

E: Ja, "Lemniscaat" ook. Dat is ook iets wat. Er zijn maar weinig pianiste die dat kunnen spelen.

S: Ja, dat is inderdaad lastig.

E: En de "Horizons" dat is ook een heel mooi stuk.

S: Ik heb het allemaal opgeschreven, ik ga nog verder kijken. Even kijken hoor, is er ook iets te zeggen over wie u bent als persoon, uw identiteit, in connectie tot die grote liefde voor de CO. Zegt dat iets over wie u bent als persoon?

E: Ja, nou misschien bij de fase van mijn leven en wie ik nu ben, is dat iets wat bij mijn leven past. Ik kan het omarmen. Ik heb ook wel mensen in mijn omgeving hier, die vinden mij rustgevend. En dat is de CO ook. Of je die band ermee hebt daardoor.

S: En is dat inderdaad dan iets wat op dit moment in uw leven er is en dat het er eerder niet was? Die rust?

E: Ja, dat heeft ook te maken met het ouder worden. Dat je ook rustiger wordt.

Misschien dat het toevallig samenvalt. Ik word wat makkelijk in, nou ik zeg altijd maar zo: je kan wel zorgen, maar je hoeft ze niet te zijn. Je bent makkelijker geworden. Maar ik herken me wel in de CO door het repetitieve. Ik heb pasgeleden hier in de kasteeltuin in Culemborg gespeeld en ook minimal music gespeeld en het repetitieve ligt zo dicht bij de natuur. En de geluiden van blaadjes die bewegen of golven of wat dan ook: het is allemaal repetitief. En ga jij je leven maar eens na: er zijn bepaalde handelingen in je leven, die ga je steeds herhalen. Dus er zit een herkenning in het stuk. En ik denk dat dat ook wel met identiteit te maken heeft van dat ik bepaalde dingen herken. Dingen komen terug in je leven.

S: En weerspiegelt het in die zin dan iets van de huidige Nederlandse samenleving.

Of ontbreekt er iets in deze samenleving wat juist terug te vinden is in de CO?

E: Ik denk niet dat het iets typisch voor de Nederlandse maatschappij is, Nederlandse samenleving. Er is in de hele wereld te veel onrust. Er wordt veel te veel gevraagd, ik ben toevallig ook heel erg geïnteresseerd in wat het allemaal doet met je brein en om even een voorbeeldje te noemen: ze zeggen: "Je moet multitasking kunnen zijn". En dat is helemaal de verkeerde instelling want als je dus een appje stuurt en je krijgt meteen antwoord, dan gaat jouw brein dat belonen. Er komt een geluksstofje vrij omdat je iets beloond hebt. Maar je kan dat niet goed integreren. Dus als jij veel met social media bezig bent en WhatsApp en altijd maar snel mailen en reageren en korte berichten, dan raak je de connectie kwijt tussen je brein en je hart. En dat heeft impact op je geheugen uiteindelijk want je kan veel minder dingen op de lange termijn je herinneren, als je het snel afvinkt. Zo van: ho ik heb het gedaan, dus hup weg. Maar het is net als met, als jij iets op de computer schrijft of als je iets met de hand schrijft.

S: Ja, een ander proces in je hoofd.

E: Ja, je moet het integreren. Iets wat je doet, daar moet je aandacht aan geven. En de maatschappij is zo ingesteld, en ze vraagt ook veel van jonge mensen, want er zijn veel jonge mensen die een burn-out hebben. En ze moeten maar doorgaan. Het is heel erg gericht op productie en op economie. Er is geen tijd meer voor de rust zoals we dat vroeger hadden. Voor bezinning. Voor contemplatie. En dat voel je dat die "Canto" die biedt daar de gelegenheid toe. Van: oh nu mag ik, want het duurt twee uur. En dan hoef ik niet te denken aan WhatsApp en niet te denken aan mijn mail en niet aan wat je in gedachten wil hebben. Dus misschien is dat ook wel iets, dat ermee te maken heeft. Maar dat is de maatschappij en dat is niet alleen aan

Nederland gerelateerd. Waarom gaan heel veel mensen, die zoeken de natuur op. Ze zoeken allemaal de rust. Dus het is een teken aan de wand. Ik ben zelf ook heel erg bezig, ik ben een boek aan het schrijven over Jeroen van Veen, over cultureel ondernemerschap. En dan ga ik allemaal boeken ernaast lenen die daar van invloed op zijn. En dan zie je ook dat componisten schrijven als reflectie op de maatschappij. En dat kan zijn de onrust bij rockbands, dat je dus heel agressieve muziek hoort omdat ze de agressiviteit van de wereld verklanken. Maar het kan ook het verlangen naar de rust zijn wat je in de muziek kan brengen. Dus de tijdsgeest wordt verklankt in de muziek.

S: Precies, ja.

E: En een leuk boek om daarover te lezen als je interesse hebt is *Klank* van Tomas Serrin. Dat is een Belgische filosoof en musicus.

S: Klank van Tomas Serrin.

E: Tomas zonder H.

S: Bedankt voor deze tip.

E: Hij schrijft ook iets over de "Canto".

S: Ja, ik probeer dus juist die connectie te leggen van: wat zegt dat stuk over de maatschappij, dus dit is precies waar u het over heeft. Wat weet u veel, ook van alle processen die spelen op het moment dat er zo'n kortstondige aandachtspanne is.

Dat is interessant wat u allemaal vertelt.

E: Het is zo leuk om erover te lezen. (Lacht)

S: Ja, en het verklaart ook zo veel.

E: En het is een voorbereiding voor het boek over Jeroen maar dat vind ik niet erg.

S: We hebben het daar nu ook al een beetje over, maar die beleving van tijd. Kunt u daar iets over zeggen? De tijdsbeleving voor, gedurende en na het beluisteren van de CO?

E: Met name het .. dat de "Canto" geeft: tijd. De kracht ligt in het rustpunt. En het is weg voor je het weet, want dan is er alweer het volgende stukje.

S: Ja.

E: En die tijdsontwikkeling, daar was Simeon ook al heel erg mee bezig. Dat schrijft hij ook in, even kijken hoor: Het woud en de citadel.

S: Ja, klopt. (...) Ik vond het ook wel heel interessant om te lezen wat Simeon daar zelf over schreef, over tijdsbeleving. Tijd hebben en tijd zijn.

E: En wat betreft het verlangen naar rust en social media en zo, dan kan je het boek lezen: Een opgeruimde geest. En dat vond ik heel goed om te lezen. Als kinderen nu opgroeien, moeten ze vooral leren te ordenen. En te externaliseren. Ik ben ook steeds meer gericht op: als ik iets moet doen, dan externaliseer. Ik zet het in mijn telefoon, ik zet het in mijn laptop, dan hoef ik er niet meer aan te denken. En dat geeft ruimte in je hoofd. Want mensen raken vol in hun hoofd en doordat ze naar de CO luisteren, lopen ze leeg. En dan komen ze tot rust.

S: Oh, dat is ook een mooie quote: de geest loopt leeg bij het luisteren naar de CO.

E: Ja.

S: Even kijken. Ja ik was benieuwd of er specifieke muzikale elementen zijn waarvan u zegt: dat is nu iets in de "Canto" wat me heel erg aanspreekt. We hebben het natuurlijk al gehad over het repetitieve, maar zijn er andere muzikale elementen waar we het niet over hebben gehad?

E: Ja, het achter elkaar spelen van die noten, dat vind ik het meest fascinerende van het stuk.

S: Dat het maar een doorgaande stroom blijft.

E: Ja, de ene hand doet dit en de volgende neemt het over. Het wordt doorgegeven, de noten worden doorgegeven in het stuk. En als het dan ook echt heel strak gespeeld is, dan hoor je dat ook echt. Ik kan me nog heel goed herinneren Sylvie, dat toen zouden we uitvoering hebben in Apeldoorn van de eerste keer "Canto". En toen hadden we vrijdagavond in de kerk, in de Jachtluikerkerk voor de eerste repetitie op de vleugels. Generale repetitie op de vleugels, we gingen het zelf spelen. En toen heb ik voor het eerst de "Canto" gehoord (lacht). Ik ging helemaal uit mijn dak. Ik stuurde een appje naar Jeroen, ik zeg: 'Ik heb de "Canto" gehoord!'. Oftewel, we hebben zo strak gespeeld dat het naar boven kwam.

S: Ja, wauw.

E: Nou, dat was kicken.

S: Ja, dat kan ik me voorstellen. Mooi. Leuk. Ik denk dat ik ongeveer bij mijn laatste vraag ben. We hebben het er eigenlijk ook al wel een beetje over gehad. Nee, ik wil het nog heel even hebben over dat semigeïmproviseerde karakter. En het is wel interessant want u heeft het dus beleefd zowel als luisteraar als uitvoerend pianiste. Ik weet niet of u daar nog verder iets over wil zeggen. Dus in een van beide rollen, of in allebei: hoe dat semigeïmproviseerde karakter, wat dat precies doet.

E: Ja, dat idee wat Jeroen ook wel zei: het stuk geeft je ruimte om een gesprek met andere musici gaat voeren, terwijl je van tevoren niet weet waar je het over gaat hebben. Want ik weet niet of Onno bepaalde noten accenten gaat geven. Maar als hij dat doet, dan zit ik hem aan te kijken. En dan denk ik: hé, nou, daar zal ik even antwoord op geven. En dan ga ik daar of noten weglaten, zo van: ik doe daar niet aan mee. Bij wijze van spreken. Echt obstructief, dat ik gewoon noten weglaat. Of ik ga een ander accent geven op een andere tel. Of ik ga bijvoorbeeld als hij heel erg

forte gaat spelen, dat ik ook als het ware fysiek in elkaar ga zitten en dan ga ik de rust afdwingen. En dan ga ik heel zachtjes spelen. En dan merk je dat de andere vier mij weer gaan opzoeken. Dus het is een onderling aandachtselement wat ook speelt. Want je kan het alleen spelen als je naar elkaar luistert. En daarom is het zo mooi als metafoor voor gesprekken: goeie gesprekken ontstaan alleen maar als je goed kan luisteren.

S: Ja, zeker. Mooi. Ook inderdaad het idee van: van tevoren weet je niet waar je het over gaat hebben. Dat is een mooie vergelijking.

E: Je krijgt het materiaal wel! Ik heb hier een prelude van Jeroen van Veen ook. Dat ik mag zelf kiezen waar ik begin. Het zijn zo'n twaalf regels en iedere regel moet in ieder geval een keer herhaald worden. Je kan een filmpje op youtube kan je het ook zien. Van prelude nummer 18. Dat spelen ze in een promotiefilmpje. En soms begin ik op de vier na laatste regel. Of ik ga van de derde regel naar de eerste en dan ga ik weer naar de vijfde. Ik improviseer op dat moment voor het publiek. Ik laat me inspireren door geluiden die ik hoor of wat dan ook. En dan denk ik: nou moet er rust komen, en dan ga ik heel zachtjes spelen. En dat heeft "Canto" ook. En dat is het improviseren wat Jeroen ook zo leuk vond, de vrijheid krijgen om iets toe te voegen aan een productie. Dus niet alleen dat je een producent bent van noten, je hebt natuurlijk wel je gevoel en emoties bij het stuk, maar dat je ook nog eens je vrijheid erbij krijgt.

S: Ja. Dus u bent ook echt schepper van de compositie, deels.

E: Ja. Elke keer dat Jeroen en Sandra het spelen hebben we weer een nieuwe versie. Vaak ook als ze concerten hadden gehad, zeker in het begin, toen ze veel concerten hadden, had hij altijd contact met Simeon. Gingen ze evalueren. Of

gingen ze bij hem langs op de koffie. En dan hadden ze het er weer over. Dat was wel een klap voor hem hoor, toen hij doodging. Hij was als een vader voor hem.

S: Nou, mooi dat ze zo dichtbij stonden. Want dan is de bron van het uitvoeren en het herscheppen allemaal heel dicht bij elkaar. Dat is mooi. Nou, wat goed. Ik had nog een soort van laatste vraag, maar die hebben we toch min of meer al beantwoord. Maar wie weet is er toch nog iets waarvan u zegt: dit wil ik er nog over zeggen. Ik vroeg me af: welke elementen van deze compositie er in uw ogen voor zorgen dat het stuk zo populair is in Nederland. Maar daar hebben we het al min of meer over gehad, dus mocht u er iets aan willen toevoegen, dan kan dat.

E: Het is natuurlijk redelijk nieuw, vernieuwend, dat het best wel een lang stuk is. En het wordt opgebouwd. En ik denk dat het ook wel deels te maken heeft met dat Jeroen er heel veel aan gedaan heeft om het aan een breed publiek te brengen. Hij begon in 2006 al met concerten op het station geven. Hij heeft toen op het oude Utrecht centraal station heeft hij nog met zes vleugels volgens mij de "Canto" gespeeld. Hij heeft het twee keer in Groningen gedaan op het station. En hij staat ook aan de wieg van het feit dat er vleugels op het station kwamen.

S: Ah, wat grappig, dat wist ik niet.

E: Ja, want hij heeft connecties gehad met de NS daarover, want hij moest natuurlijk sponsors vragen en mogelijkheden. En ik heb trouwens ook daardoor hier gisteren of woensdag hier in Culemborg een vleugel op het station gekregen.

S: Oh wat leuk!

E: Ik wilde het promoten van de pianowandeling dus dacht ik: ik ga tussen zeven en negen op de piano spelen 's avonds.

S: Wat ontzettend goed! Heel belangrijk om iedereen, jong en oud, maar ook mensen die normaal gesproken niet met muziek in aanraking komen, ook iets te laten horen.

E: En een keer had hij een voorbeeld. In Utrecht kwam een jongen naar hem toe, en hij zegt: 'Wat is dit voor muziek?'. En toen zegt Jeroen: 'Dat is klassieke muziek'. 'Is dit klassieke muziek? Maar het is hartstikke mooi!'. 'Klassieke muziek is heel mooi! Wie heeft jou verteld dat het niet mooi is?'. Nou dan moet je maar eens gaan beginnen met luisteren. Het is niet voor niets dat hij daarom de radio NPO4 prijs gewonnen heeft. Om klassieke mensen onder de aandacht van een breed publiek te brengen. Hoe hij zich als cultureel ondernemer neerzet.

S: Ja, dat klinkt logisch inderdaad. Horende wat u er allemaal over verteld.

E: Dus daar heeft het ook wel mee te maken hoor. Dat het zo'n hype is geworden.

S: Ja, ok, goeie om te weten. Wat goed dat u daar veel van weet. Fijn. Ik vond het heel interessant om u te spreken. En ik weet ongeveer alles wat ik wilde weten. (...)

Hartelijk dank. Heel erg fijn dat u tijd wilde maken.

E: Heb je mijn mailadres, want dan kan je mij op de hoogte houden.

S: Ja natuurlijk, ik kan het uiteindelijke stuk opsturen.

E: mailadres: ellen@ellenverhagen.com

Interview Anthony Fiumara September 13, 2018, Fontys conservatory

S: Allereerst even op de band: is het ok als ik het opneem?

Anthony (A): Ja, het is ok als je het opneemt.

S: Ik wilde eerst even algemene dingen vragen, maar ik had al opgezocht dat je vijftig jaar bent.

A: Ja.

S: Dus die vraag komt te vervallen. Je bent een man, dat wist ik ook.

A: Ja, ook. Nog steeds.

S: Zou je kort iets kunnen schetsen over je muzikale achtergrond.

A: Ik heb toen ik klein was klassiek gitaarles gehad. Dat is mijn instrument, klassiek gitaar. En toen ben ik muziekwetenschappen gaan studeren in Utrecht. En daarna heb ik vervangende dienstplicht gedaan bij Donemus, daar ben ik zes jaar blijven hangen. En ik heb, toen heb ik privé compositieles gevolgd bij Richard Reinvos. Dat heb ik drie jaar gedaan, zo een keer in de maand, twee maanden, kwam ik bij hem langs. Ik betaalde hem in flessen whisky. Dat was de deal. En verder ben ik muziekjournalist geweest, lang. En ik ben als artistiek leider van het orkest De volharding, van Lunapark, van Compagnie Bischoff, een vocaal kwintet wat ik met Romain Bischoff had. En nu geef ik hier les.

S: Ja, in compositie.

A: Ja.

S: En over de CO: hoe vaak, naar schatting, heb je hem gehoord in je leven?

A: Echt, echt live?

S: Ja, het mag alles zijn. CD, live.

A: Ja, best wel vaak. Integraal.

S: Ja, laten we de hele ervaring.

A: Laten we integraal zeggen. Integraal denk ik twintig, dertig keer. Zoiets.

S: En daarvan is dan live.

A: Live niet zo heel veel keer. Live heb ik hem, inclusief mijn eigen orkestratie een keer of zes gehoord.

S: Ok, dat is inderdaad minder dan ik had verwacht.

A: Ja, zes zeven keer live. Zoiets.

S: Ja, dit zijn dus iets meer algemene vragen maar ik wilde vooral richting het eind ook vooral naar de benadering vanuit het componist zijn.

A: Is goed!

S: Maar misschien eerst, omdat mijn scriptie dus vooral gaat over psychologische, sociologische aspecten: de gevoelens die de CO opwekt, kan je daar iets over vertellen?

A: Ik ben sowieso een grote liefhebber van Minimal Music en Postminimal music en in Nederland is er eigenlijk niemand die dat doet. CO van Simeon ten Holt is eigenlijk het enige stuk dat een beetje aansluit bij die stukken uit de jaren '70 van Philip Glass en Steve Reich. Het is enorm op Philip Glass geënt, denk ik. Wat me meteen raakte, want ik heb het voor het eerst gehoord toen ik op Donemus werkte, is de ongelooflijke sensualiteit van die muziek. Het is niet het harde doorjakkeren van die vroege Glass. Die drieklanken maar blijven herhalen tot je er horendol van wordt. Ik vind het erg mooi hoor, maar. Of het coole, bijna eastcoast denken van Steve Reich. Maar het heeft iets sensueel en het zit hem erin dat hij combineert eigenlijk een romantisch, het romantische gebaar met die minimal. En dat is iets wat ik nergens anders nog ben tegengekomen. Dat vond ik echt heel fantastisch. Ook omdat hij, misschien voert het te ver hoor, voor mij is het een stuk wat over verlangen gaat. En

over de horizon die je steeds blijft zien, en die blijft doorlopen, maar die horizon verschuift mee. Hij komt nooit in zicht. Totdat die melodie komt. Ik vind het een geniaal moment om zo'n melodie zo'n naïeve, kinderlijke melodie neer te zetten. En die ook weer voorbij te laten gaan, want eigenlijk is het, gaat het stuk over het verlangen van die melodie en het daar naartoe bewegen en er weer vanaf bewegen. En vervolgens weer ernaartoe bewegen en er weer vanaf bewegen. Als een kameel. Met twee bulten, en die twee bulten zijn dan de melodieën steeds.

S: Ohja, dat is een mooie beeldspraak. Zo had ik het nog niet gezien. Maar waarom is het dan zo dat dat zo'n unicum is? Of waarom heeft sindsdien geen andere componist gezegd: goh, dat blijkt goed te werken.

A: Ja, precies. Nou het leuke, interessante van die minimal music is dat ze zich afzetten tegen de romantiek, dat expressieve. Het ging juist bij al die minimal componisten over het proces. Muziek als proces. En je hoorde dat proces en daar lag de schoonheid in. Dat vind ik ook heel mooi. Dat vind ik ook heel mooi aan beeldende kunst, aan bijvoorbeeld iemand als Sol de Witt. Zoek maar op, Sol Lewitt. [spelt naam] Die kubussen op allerlei kleurvarianten inkleurt en dat heel systematisch doet. En dat heeft iets ontroerends. Waarom dat zo is, daar kunnen we het ook nog over hebben. Maar het leuke aan Ten Holt is dat hij dat (zoekt naar woorden). Kijk, bij John Adams is het zo dat hij, ja dat is misschien wel hetzelfde, zeker in zijn vroegere muziek, die minimal dat gebruikte hij als vehikel om die romantische orkestklank te kunnen laten klinken. En iets soortgelijks is er aan de hand bij Simeon ten Holt. Die Minimal is voor hem een manier om bijvoorbeeld Schumann naar deze tijd te halen. Dat idee heb ik. Het gaat heel erg over 19e eeuwse muziek. Dat stuk. Of was het, ik weet niet meer wat je vraag was. Ik zit maar te ouwehoeren.

S: Oh. Ja, nee dit. Het gaat hartstikke goed. Nee het ging eigenlijk over waarom er nu geen andere componist is die heeft gezegd: dit idee werkt.

A: Ohja, precies. Dat is een hele goeie. Omdat het in wezen antiromantisch is. En daar ben ik het zelf ook niet mee eens. Dat zul je vanavond ook horen in "Here comes everybody". Dat is ook minimal muziek, maar daar zit een enorme melodie in. En dat mocht eigenlijk niet in de jaren '60/'70. Dat deed je niet. Dan was je terug aan het kijken. En het was al erg genoeg dat mensen teruggingen naar die tonaliteit of modaliteit, maar om dan ook nog melodieën erin te gaan verwerken, dat was eigenlijk pas weer met Adams erin gekomen. Adams heeft heel veel kritiek erop gehad. Net zoals Ten Holt. Het is gewoon volkomen achterlijke muziek volgens heel veel van mijn collega's.

S: Ja, ja. En hij heeft toch jaren gewacht met het uitbrengen. Dat is toch heel opmerkelijk inderdaad. Iets wat zo geniaal in elkaar zit. De constructie is zo goed.

A: Het is ook een soort van statement ofzo: schrijf een stuk van drie of vier uur en er gebeurt geen bal in, eigenlijk. Maar er gebeurt heel veel in natuurlijk, maar er gebeurt helemaal niks in. Ik kan me voorstellen dat je lang twijfelt erover.

S: Want zijn andere werken: ben je daar bekend mee?

A: Ja, ben ik bekend mee. Maar vind ik veel minder interessant. Ja, stom he. Vind ik veel minder interessant.

S: Want daar ontbreekt dat dan.

A: Ja. "Canto" vind ik echt een hoogtepunt in z'n oeuvre. Ook omdat hij daar, hij combineert daar dingen, maakt daar zo'n eigen stuk mee. Dat vind ik ongelooflijk. En ook iets wat zoveel mensen aanspreekt. Dat vind ik zo ontzettend knap. Dat hij dat kan.

S: Want wat merkte je inderdaad na die bewerking. Zijn er ook nog veel reacties waarvan je zegt: dat is anders dan andere stukken. Ofwel waar je een bewerking van hebt gemaakt ofwel die je zelf hebt geschreven. Dat je merkt dat die reacties anders zijn.

A: Ja, ja. Het is bijna zoals de “Mattheuspessie” van Bach: als je daar wat mee doet, dan krijg je heel veel mensen over je heen. Ik heb heel veel reacties gehad. Echt super veel reacties. Na het optreden kwamen mensen naar me toe, want het is hun stuk. En dat merk je dan heel erg. Het is een stuk wat van iedereen individueel is.

S: Maar tegelijkertijd, sorry dat ik onderbreek, maar is het juist die vrijheid die er ingebouwd is, dat is iets wat mensen ook vaak aanspreekt: dat het niet een vaste instrumentatie heeft, dat er, je kan partijen weglaten, dat alles ...

A: Ja, niet die vaste instrumentatie, dat snap ik. Want als je stukken kan weglaten, dat vind ik niet zo belangrijk, eerlijk gezegd. Dat lijkt een enorm belangrijk element, maar dat is het eigenlijk niet. Eigenlijk is het een beetje onzin, omdat je ook als ensemble, als je het stuk gaat spelen, ga je ook afspraken maken van tevoren: we spelen dit wat langer, hier gaan we wat sneller overheen. Dus de vorm ligt min of meer vast. Eigenlijk is het een beetje, ik snap wel dat hij dat wilde. En het is natuurlijk ook de charme van het stuk dat het zo variabel van tijdsduur is, maar...
(zoekt)

S: Het is alsnog een structuur.

A: Je spreekt volgens mij van tevoren toch dingen af. Het is niet te voorkomen.

S: Maar ik bedoelde het ook meer in de zin dat het publiek, dat ik enigszins verbaasd ben dat het publiek dan het gevoel heeft dat jij aan ‘hun’ stuk komt als je daar een arrangement van maakt omdat eigenlijk zit er al deels wat vrijheid in het stuk zelf. Dus je zou dan zeggen dat het publiek dat eigenlijk moet accepteren en omarmen.

A: Maar dat doen ze ook wel hoor! Ik heb heel veel positieve reacties gehad.

Sommige mensen zeggen dan: ik vond de pianoversie toch mooier. Ja, ok. Maar ook echt heel veel mensen die in tranen naar me toe kwamen. Ja, dat is ongelooflijk. Dat maak je zelden mee. Het is een stuk wat mensen zo diep heeft geraakt. Waar mensen zo mee leven als een soort vriend die naast ze staat. Dat als je die andere kleren aantrekt, dan vinden zij daar wat van. En dat vind ik ook heel leuk dat muziek dus dat kan doen. Dat muziek dat kan losmaken in mensen. Ja, ongelooflijk.

S: En dat is dus voor jou, je kan duidelijk zeggen: dat is een andere reactie dan elk andere...

A: Ja, ja, jawel. Ik heb bijvoorbeeld ook "Music for Eighteen Musicians" bewerkt, van Steve Reich en dat vinden mensen dan mooi en er komen ook wel mensen, er komen altijd mensen naar me toe na een concert. Maar zulke emotionele en diep gevoelde reacties en mensen die echt, inderdaad jou het verhaal gaan vertellen over wat zij van "Canto" vinden. Het is echt ongekend. Dat een stuk dat losmaakt, echt ongekend.

S: Ja, dat is bijzonder inderdaad. Is er iets, daarvan en van het stuk, en de emotie die het losmaakt waarvan je kan zeggen: daar is een Nederlandse identiteit aan te koppelen. Of is dat heel moeilijk?

A: Nee, vind ik niet. Het is wel bijzonder dat het hier gemaakt is door een Nederlander. Over het algemeen vind ik Nederlandse muziek niet heel genereus wat klank betreft. Nederlandse muziek is vrij kaal of hard altijd. En dat is het eigenlijk al vanaf De Fesch, de vioolduetten van De Fesch zijn gewoon keiharde duetten. En het is wel mooie muziek, maar ik heb een Duitse vrouw, en zij zegt altijd: oh ja, dat is echt Nederlandse muziek. En ik snap precies wat ze bedoelt. Maar dit heeft een soort weelderigheid, een oncalvinistische weelderigheid heeft het.

S: Dus het is eigenlijk bijna on-Nederlands.

A: Ik vind het bijna on-Nederlands ja.

S: Ja, wat grappig. Maar is er dan iets, om een beetje dezelfde vraag op een andere manier te stellen, maar is er dan iets wat nu in deze maatschappij speelt waardoor we dan zeggen: we missen iets? Of is er iets wat de "Canto" reflecteert uit deze maatschappij, van daarom raakt het mij zo?

A: Ja, toch de ongelooflijke eenvoud denk ik. De eenvoud en de troost die die muziek kan bieden. Het biedt een soort troost. Schoonheid en troost, dat is het. Eenvoud, schoonheid en troost.

S: Maar het is niet altijd schoonheid, want er zijn natuurlijk ook de wrange klanken, de wrange passages waarin je bijna voelt als luisteraar dat het oncomfortabel wordt.

A: Ja, maar daar heb je weer het verlangen want je weet dat het verder gaat. En dat verlangen, het is nooit het wentelen in dissonanten. Maar er is altijd iets van 'ja, ja, ja, ja' en het lost weer op. Of er komt weer een volgende klank die je weer mee wil nemen naar. En dat blijft het hele stuk door. Dat vind ik zo, het is heel slim gemaakt. Wat dat betreft.

S: Ja, dat is inderdaad geniaal gedaan. Ehm, is er een invloed te merken die het heeft gehad op jou als persoon? Het stuk.

A: Op mij als persoon of op mij als componist?

S: Ja, in jouw geval is dat dus een interessante vraag omdat hij tweeledig wordt.

A: Ja, of misschien wel hetzelfde is. Kan natuurlijk ook.

S: Misschien.

A: Op mij als persoon. Ja het is een van de stukken die me echt kan raken. Waar ik echt door geraakt kan worden. Echt een brok van in m'n keel kan krijgen. Dat als persoon. Als componist denk ik dat het een soort bevestiging is. Hij is een van de

componisten, samen met bijvoorbeeld Jacob ter Veldhuis maar ook John Adams waarvan ik denk: ja, zie je wel. Je kunt gewoon... Het is niet zo dat we die romantiek maar moeten vergeten als periode. Je mag ook weelderig schrijven. Het hoeft niet, er wordt vaak gezegd: kunst moet schuren. Maar eigenlijk is het, dat vind ik zo'n vreselijke doodoener. Dat hoéft helemaal niet. Kunst mag ook gewoon mooi zijn. En bovendien: kunst hoeft helemaal niks, kunst is vrij, dus laat die kunst met rust.

S: Ja.

A: Er is geen kunstpolitie die zegt: kunst moet schuren. En dat je, anders wordt je gevangen gezet. Dat geloof ik niet.

S: En is het dan dus ook een soort inspiratiebron geweest? Heb je daardoor bepaalde dingen durven schrijven omdat je ineens die bevestiging kreeg?

A: Dit soort mensen, componisten, helpt wel ja. En niet, misschien niet specifiek dit stuk, maar ook dit stuk. Het helpt wel. Om bepaalde dingen te doen. Dat ik denk: ja, je moet het gewoon doen. Als je iets mooi vindt, schrijf het op.

S: Dan mag dat. Dat is wel interessant want Willem Jeths zei ook dat toen hij jonger was dingen schreef die veel wranger waren, veel nijpender waren en nu hij ouder werd, dat hij wat meer durfde de dingen mooi te laten zijn. Of inderdaad wat toegankelijker.

A: Ja, interessant he.

S: Ja. [off the record] Simeon ten Holt omschreef zijn meeste werken als sociale muziek.

A: Ja.

S: Kan je daaraan relateren?

A: Ja, dan hebben we de filosoof Ten Holt hè. En ja dat, daar heb ik dan weer niet zoveel mee. Ook dat hele voorwoord voor "Canto Ostinato", dat had hij weg moeten

laten en alleen de instructies. Dat hele voorwoord is een, is toch heel erg uit die tijd. Een soort verantwoording van: maar kijk, het is echt wel een goed en belangrijk stuk en ik heb er echt wel over nagedacht, ook al is het heel simpel. En dat hoeft voor mij niet. Laat die muziek de muziek zijn. Ook dat het sociale muziek is, ja elke muziek is sociaal. Als je met drie mensen speelt is elke muziek sociaal, toch?

S: Ja.

A: Maakt niet uit. Of je nou samen mag kiezen of je verder gaat of niet of dat je letterlijk van blad speelt, het is altijd sociale muziek. Je zit altijd naar elkaar te kijken. Dus ik, nee.

S: Je koopt het niet.

A: Nee, ik koop het niet nee. En ik vind ook, ik vraag me ook af: Wat hoor ik daarvan als luisteraar? Eigenlijk helemaal niks. Ik hoor wel verschillende versies van de "Canto", maar het blijft wel diezelfde "Canto". En sommige dingen worden wat meer herhaald, sommige dingen wat minder, soms hoor ik bepaalde stemmen uitkomen, soms ontbreken die en heb ik andere stemmen.

S: Ja, nou wat een respondent zei was dat ze het gevoel had dat ze mee mocht in een gesprek tussen mensen die echt op het moment zelf uitdagen van nu gooi ik dit eruit. Volgens mij een mevrouw trouwens die je ook hebt gesproken. Ik ben even haar naam kwijt, maar ze heeft les bij Jeroen van Veen.

A: Oh ja, die pianiste! Of ja die amateur pianiste. Ellen.

S: Ja.

A: Ellen Verhagen, knettergek.

S: Ja, ze was ook heel enthousiast over jou.

A: Oh dat is leuk. Ik, maar als je uit een vliegtuig gedropt wordt en je komt in een concertzaal en je hoort “Canto Ostinato”, interesseert het je dan? Nee. Of als je dit niet weet: mis je dan iets belangrijks aan “Canto Ostinato”? Nee.

S: Nee, ok maar misschien is het dan juist wel de situatie: het publiek weet dat dat het spel is...

A: Dat vraag ik me dus af. Dat vraag ik me af. Ik weet niet of het publiek het weet. Is het belangrijk om te weten?

S: Nou, ik zit met een andere gevoel te luisteren naar een jazzconcert omdat ik weet dat, natuurlijk dingen zijn van tevoren gestudeerd, maar het kan alle kanten op. En dat is natuurlijk een ander...

A: Klopt, klopt. Maar daarvoor is de bewegingsvrijheid toch te klein, vind ik.

Jazzconcert is echt; we spreken van tevoren een akkoordenschema af of het wordt “All the things you are” en we gaan loos, kom op jongens!

S: Ja.

A: En dat is toch wat anders. Want Simeon ten Holt was er ook zwaar op tegen dat mensen er lekker overheen gingen improviseren bijvoorbeeld. Dat mag dan weer niet. Dus ik vind het te klein om dit zo op te blazen.

S: Ok, dat is heel interessant. Ja.

A: Ik snap zijn gedachten. En hij heeft het dan over rotondemuziek en stoplichtmuziek, ken je dat?

S: Mm, ik denk niet dat ik het weet.

A: Als je op mijn site kijkt, op mijn blog en als je Simeon ten Holt aanklikt, ik heb een aantal teksten over “Canto” geschreven in de tijd dat ik hem aan het bewerken was. Ik kijk ondertussen even heel onbeleefd op mijn horloge. Ik geloof dat sociale aspect,

dat sociale aspect is niet socialer dan... En ik vind de marges te klein. En dat je stemmen weglaat of toevoegt, is leuk maar...

S: Is niet. Ja, misschien is het dan ook in het tijdsbeeld dat het na het seriële in die zin een stuk meer voor de mensen was.

A: Ja, dat absoluut, helemaal. In die zin in het een stuk socialer dan de muziek die daarvoor geschreven werd. (Lacht) En die hij ook daarvoor schreef trouwens, echt een stuk socialer. Je moet ook niet vergeten dat de periode van de seriële muziek, de periode van de jaren '50 tot laten we zeggen pak en beet, het is eigenlijk maar heel kort geweest he. De jaren '50. Dat is echt een uitzondering geweest in de hele muziekgeschiedenis.

S: Zo rationeel.

A: Ja, en dat publiek het er ook niet meer toe deed. Dat is het gevolg geweest van een zwaar gesubsidieerde muzieksector die kon doen wat ze wilde en eigenlijk een ontzettend theoretische kant op ging. Maar dat is nooit eerder in de geschiedenis gebeurd.

S: Nee, dat is inderdaad.

A: Heel interessante, maar goed, dat is weer een ander onderwerp. Volgende scriptie!

S: Ik wilde het nog heel even hebben over de beleving van tijd. Dus als je zelf naar de "Canto Ostinato" luistert, is er dan een groot verschil voor, tijdens en na het luisteren?

A: Ja, ja, ja. Als eraan begin denkt ik altijd, ook met mijn eigen bewerking: oh god, daar gaan we weer. Want je zit wel drie uur vast. Maar als je erin zit, vergeet je dat onmiddellijk weer, en als het afgelopen is, denk je: wat?! Is die drie uur nu al voorbij? Omdat er toch, de tijd lijkt te verdwijnen. Het tijdsbesef lijkt ook te verdwijnen.

S: En is dat ook iets wat je meeneemt na het luisteren? Dat je ook ergens...

A: Na het luisteren? Ja, ja. Dat vind ik wel ja. Dat blijft wel even hangen. Het zijn toch bijzondere ervaringen. Ze zijn ook op te roepen. Ik kan dat tijdsgevoel ook oproepen, nu. En dat heb ik ook bij sommige stukken van Morton Feldman, die hetzelfde hebben. Knetterlang, en dan denk je: oh fak, waar ben ik aan begonnen? Zit ik hier vijf uur naar een strijkkwartet te luisteren, maar als het over is, denk je: oh, was het al voorbij? En dan heb je een hele interessant tijd gehad omdat ook bij Feldman, die muziek is zo eenvoudig, dat je eigenlijk alleen maar in kunst zoomen op het moment zelf. En alle kleine verschuivinkjes gaat horen. Iedere andere noot wordt een enorme belevenis en dat maakt van de tijd een soort Vasalis, ik weet niet of je het gedicht van Vasalis kent? 'Ik droomde dat ik langzaam leefde, langzamer dan de oudste steen'. Een fantastisch gedicht. Daarin droomt ze dat ze een steen is, en ze ziet de zeeën trillen, en de bomen. Moet je even luisteren. Helaas, ik kan het niet citeren. Ja, die ervaring. Dat doet het met je tijdsbesef. Je bent ineens die oude steen, die de tijd onder een vergrootglas aan het bekijken is. Ja, fantastisch.

S: Ja, en dat zit hem dan dus niet zozeer in de tijdsduur, want in de "Matthäus" heb je dit niet.

A: Nee, bij de "Matthäus" gebeurt teveel. En de "Matthäus" gaat ook niet over tijd. Dit stuk gaat over de tijd en het verstrijken van de tijd. De "Matthäus" gaat over liedjes, en verhaaltjes. Maar dit is geen verhaal. Dit stuk gaat echt over de tijd, en dat is denk ik bijzonder eraan.

S: Een andere respondent zei: het is voor mij het leven. Het is precies de hele stroom.

A: Ja, ok. Ja, kan ook.

S: Ehm, ja, ik heb op zich redelijk veel dingen al wel ongeveer aangeraakt zeg maar.

A: Ja, sorry dat het zo snel moet.

S: Nee, nee. Ik vind het hele fijne antwoorden, dat is heel goed. Ja, ik zat nog te kijken.

A: Vertel.

S: We hebben het er ook al wel over gehad. Nou ja, zou dit stuk ook zo populair kunnen zijn in de bijvoorbeeld Thailand.

A: Ja, dat vraag ik me dan af. Ik heb het ook aan de weduwe Ten Holt gevraagd. Het schijnt dat het in een aantal landen wel loopt, goed loopt. En sommige landen trekken het helemaal niet.

S: En weet je toevallig zo in welke regionen het niet aanslaat?

A: Nou, ik heb, mijn bewerking is bijvoorbeeld in Rusland uitgevoerd. En daar kwam de cellist naar de dirigent en die zei: dit is tegen de musici geschreven! (Lacht). Zo dat idee. Ik geloof dat het wel aanspreekt in Amerika. Je zou even Donemus moeten bellen, waar het nou veel verkocht wordt. En over de hele wereld wordt het wel gespeeld, maar er zijn een aantal landen waar het wel meer aanslaat dan in andere landen. Ja, muziek is geen universele taal, zoals wel vaker beweerd wordt.

S: Nee, omdat je ziet inderdaad. Nou, maar het interessante hiervan is natuurlijk wel dat sowieso de Minimal stroming is zo geënt op Indiase ritmes, Afrikaanse ritmes, dat cyclische.

A: Ja.

S: Het idee over tijd is eigenlijk bijna een religieus idee. Om het inderdaad...

A: Ja, misschien mensen dat ook, ik had het over schoonheid, eenvoud, troost, misschien missen mensen ook wel de rite in hun leven. Het rituele. Wat er vroeger natuurlijk veel meer was, met de kerk, waarvan je ook wel wist dat als de mis begon: ok, we zitten hier nu een uur vast.

S: Ja, bezinning.

A: En je zit dus ook echt, zo'n rite gaat ook over de tijd. En daar dan bij, net als bij ragas, dat gaat over het uur van de dag, het seizoen waarin je zit. De dag, de heilige die dan gevierd wordt. Weet je, alles heeft z'n vaste plek. En die ritualisering van tijd en tijdsbeleving dat heeft iets troostende. Omdat je, je wordt gedwongen om, wat kun je anders doen? Je moet je overgeven aan die klank. Je wordt omgeven, je zit in de klank. De klank is eigenlijk een gebouw geworden. Klank is ruimte geworden. Wagner hè, *Zum Raum die Zeit*. Klank is ruimte geworden, tijd is ruimte geworden. En wat jij doet in die drie uur is je zit op je stoel maar je beweegt je door die tijdruimte en je ziet die kleine veranderingen. En je ziet, en je voelt die sensuele klanken en je voelt het verlangen om naar die horizon te komen. En dan is die melodie er ineens. En volgens mij is dat die horizon. En dan bewegen we er weer vanaf, maar dan is er weer een volgende horizon. Dat B-gedeelte dat vind ik niet zo'n mooi gedeelte overigens. Die ketting, dat vind ik een beetje gezocht, moet ik eerlijk zeggen. Dat is echt, ik had hem daar wel over willen spreken maar dat heb ik nooit gedaan. Ik heb hem wel eens ontmoet, bij Donemus, maar ik heb hem nooit daarover gesproken.

S: Dit kunnen vragen.

A: Nee.

S: Maar hij had misschien het gevoel dat hij er nog iets anders soort van tegenover moest zetten.

A: Ja, Toch wel een vrij lang gedeelte, die kettingstructuur. En dat wordt dan ook nog eens getransponeerd. Een kwart geloof ik, en dan komt die melodie weer terug en dan gaan we naar het einde toe.

S: Ja, ja.

A: Ja, in die orkestbewerking, of het eerste deel heb ik weggelaten, en ik ben in die transpositie begonnen. Want het is een letterlijke herhaling hè, dat B-gedeelte. Dat heeft niemand gemerkt. Vind ik ook wel heel interessant.

S: (lacht) Zo goed kennen ze het allemaal niet!

A: Nee, precies.

S: Ok, ik denk dat we echt moeten stoppen anders missen we zo direct jouw stuk.

Interview Jetske Carlijn, September 18, 2018

S: Sowieso heel erg bedankt voor je tijd. Heel erg fijn dat je reageerde en dat je het leuk vindt om te praten over CO.

Jetske (J): Is het voor je scriptie?

S: Ja, het is voor mijn scriptie aan de Universiteit Utrecht. En het masterprogramma heet Arts and Society, dus ik ben vooral aan het kijken of ik verbanden kan leggen tussen in dit geval een compositie en maatschappelijke vraagstukken, of iets dan speelt in de maatschappij. Om dat op meerdere manieren te belichten, in plaats van alleen puur muzikaal inhoudelijk. Dus daarom wilde ik ook mensen interviewen over de CO. Dus dat een beetje. Ik weet niet, zijn er nog andere dingen die je graag zou willen weten?

J: Nee, maar het lijkt me wel leuk om uiteindelijk alles ook wel te lezen. Maar ik dacht, dat ga je vast sowieso wel doen. Maar ik ben benieuwd wat eruit komt, ook uit interesse.

S: Ja, dat zal ik er even bijschrijven, want ik had twee andere respondenten die dat ook graag hadden. Zal ik het dan via Facebook sturen of is een e-mail?

J: Ja, dat is prima. Wat voor jou makkelijker is.

S: Ok, dan staat het nu achter je naam en als het goed is komt er op een gegeven moment...

J: Ja, ik weet hoe lang zoiets kan duren.

S: Ja, ik hoop er niet al te lang over te doen. Maar het kan zo gaan. Even kijken, is het goed allereerst dat ik dit interview opneem?

J: Ja, dat is prima.

S: Ik had eerst een paar wat meer algemenere vragen, allereerst over leeftijd: wat is je leeftijd?

J: 31, nog een week. Ik weet niet of het uitmaakt.

S: Nee, nou het is leuk want ik heb nou heel veel verschillende leeftijdscategorieën en dat was ook een beetje het idee dus dat is helemaal fijn. Van 20 tot en met 60 dus dat is helemaal goed. Ik was ook benieuwd naar jouw muzikale kennis en achtergrond.

J: Ik heb tien jaar gitaarles gehad als kind, vanaf mijn achtste tot mijn achttiende. En sinds een jaar of drie intussen speel ik piano ook, heb ik pianoles. En verder heb ik meer theoretische cursussen gehad. Ik heb op de Universiteit van Nijmegen hebben we op een gegeven moment een programma gehad en daar kon je ook de cursus "Westerse gecomponeerde muziek" volgen. En dat heb ik een jaar gedaan. En AMV heb ik gehad twee jaar als kind. Echt de theorie.

S: Ja, precies. En ook zelf wel eens dingen uitgevoerd?

J: Ja, puur amateur, zoals open podium van de studie en dat soort dingen. Maar niet als professioneel muzikant.

S: Nee. En over de CO: hoe vaak, een grove schatting, hoe vaak heb je live en op CD beluisterd, alles bij elkaar genomen?

A: Ik denk live intussen een keer of vijftien, twintig. Dat zou ik nog voor je na kunnen zoeken, maar zoiets denk ik. En op CD, nou ja, ik weet niet of je een categorisering maakt maar ik luister er zo ongeveer een keer per week naar, dus best wel vaak.

S: Ja. En sinds wanneer, dus wanneer ben je met "Canto" in aanraking gekomen?

A: Ik denk op ongeveer op mijn 17e. Toen stond hij op de "Aangenaam Klassiek" CD. Volgens mij 1997 ofzo, maar toen heb ik die jaren later eens een keer ontdekt.

En daar stond dus alleen sectie 74 op en dat heb ik geluisterd en dat vond ik zo mooi dat het altijd in mijn leven is gebleven.

S: Oke, wauw, mooi. Even kijken: en is er dan nog een groot verschil of het een live uitvoering betreft of een CD-opname?

J: Je bedoelt in luisterplezier?

S: Ja.

J: Het is de enige muziek waarbij ik kan studeren sowieso.

S: Ok.

J: Dus ik luister het altijd als achtergrondmuziek en eigenlijk ter begeleiding van alle mogelijke activiteiten kan ik het luisteren. En qua uitvoering vind ik het vooral leuk om steeds nieuwe uitvoerders te zien. Dus ik heb nu twee of drie keer een ligconcert gedaan van Sandra en Jeroen en nu probeer ik elke keer andere combinaties van muzikanten te beluisteren, maar dat is meer om te kijken wat uitvoerders met het stuk doen en hoe ze variaties vinden in het stuk wat vastligt.

S: Ah, maar dat is interessant: je bent steeds op zoek naar andere versies om je soort van te laten verrassen door wat mensen van dat stuk maken.

J: Maar dat is alleen live. Ik luister op CD altijd een versie.

S: Want waarom zit daar in die CD keus geen zoektocht in zeg maar?

J: Omdat het een fijne versie is waar ik aan gewend ben en zeker als achtergrondmuziek dan kost het geen extra energie om daarnaar te luisteren. Dus meer ter ontspanning of ter mooiheid zeg maar.

S: Ja, dus het vervult echt een andere rol dan eigenlijk inderdaad op het moment dat het op CD opstaat achtergrond en als het een live uitvoering is, is het meer een soort zoektocht.

J: Ja, het is meer een creatief proces tijdens een uitvoering en op CD is het meer achtergrond maar ook bijvoorbeeld als ik heel moe ben in de trein of als ik gewoon muziek wil luisteren, het kan heel overweldigend zijn het stuk en op CD luister ik het bij allerhande gelegenheden. En live inderdaad soms ook wel omdat het gewoon mooi is, maar daar zit ook altijd een stukje verrassing bij van: oh, wat doet deze persoon ermee? Of wat voor fouten maakt hij?

S: Ja (lacht) je zit op de fouten te letten?

J: Nou nee, maar die hoor je gewoon. Op een gegeven moment. Ik was laatst bij een uitvoering van Polo de Haas en die wordt ondertussen gewoon erg oud. En de mooiste uitvoering die ik ook heb gezien was onder andere van hem, maar ook de slechtste uitvoering was ook door hem omdat hij heel slordig speelde en heel erg haast had. Dus dat vind ik dan ook wel grappig.

S: Ja, typisch dat er dan zo'n verschil in zit, zeg maar ook binnen een uitvoerder. Even kijken, daarnet noemde je al eventjes: het kan een overweldigende ervaring zijn, maar welke gevoelens wekt het luisteren naar de CO op?

J: Dat ligt een beetje aan hoe ik zelf in mijn vel zit. Soms als ik verdrietig ben en ik luister dan kan ik me daar helemaal aan overgeven. Ik weet niet hoe ik dat moet uitleggen, maar dan kan ik er helemaal in opgaan. En terwijl het soms ook stimulerend werkt tijdens het stofzuigen, ik noem maar wat. Het varieert heel erg van de situatie waar ik op dat moment zelf in zit. Het kan me heel erg raken, ik kan er heel verdrietig van worden, als ik zelf al een beetje verdrietig ben. Of sowieso als het bijvoorbeeld heel mooi wordt uitgevoerd. En ook, hoe noem je zoiets...

S: Zit er ook een vorm van blijdschap in?

J: Ik weet niet of ik het echt blijdschap zou noemen, maar wel, ik kan heel erg geraakt worden door een mooi stukje. En dat is dan bijvoorbeeld geen verdriet maar

meer verwondering ofzo, van 'oh dit zit er ook in'. En je hoort dan steeds toch weer andere stukjes. En dat vind ik ook het fijne bij die live uitvoeringen omdat verschillende uitvoerders verschillende accenten leggen waardoor je als luisteraar ook weer verschillende dingen hoort.

S: Ja, ja, dan komt er iets anders naar boven inderdaad. En is er ook nog een soort verschil, want je bent dus ook naar ligconcerten geweest, is er een fysieke die het met zich meebrengt?

J: Ja, heel soms wordt het haast meditatief als je je ogen dichtdoet en luistert, maar meestal luister ik te gedetailleerd naar wat er gespeeld wordt om die status te bereiken. Sommige mensen gaan echt op hun matje liggen en die dromen helemaal weg, maar dat heb ik niet.

S: Nee, is het dan een soort analytisch iets wat nog doorgaat?

J: Ja, zelfs bijna ja. Of dan zit je te wachten op een bepaald stuk waarvan je weet dat het volgen gaat ja.

S: Grappig. En als je de CO vergelijkt met andere composities, vind je dan heel veel overeenkomsten of verschillen of kan je dan inderdaad zeggen: zijn er stukken die erop lijken, op de "Canto"?

J: Ja, qua gevoel is het bijvoorbeeld "Piano phase" van Steve Reich wat nog wel een graadje erger is in het uitvlakken van al je gedachten. Als je daarnaar luistert is er echt geen ruimte meer voor andere dingen, en dat is bij CO wel. Maar in het repetitieve lijkt het er heel erg op.

S: Ja.

J: En zo ook, ja die vergelijking zal vaker gemaakt zijn, maar bij sommige stukken van Philip Glass heb je ook dat hele herhalende steeds. En CO is daarin wel iets anders omdat het heel veel vrijheid laat voor de uitvoerder dus dat ook echt elke

uitvoering anders is en dat stukken minder of meer herhaald worden. Maar ja, qua repetitie en qua stroming ofzo vind ik het gevoelsmatig lijken op Philip Glass.

S: Ja, en hebben die stukken, die andere stukken ook zo'n grote impact op jou of is dat echt iets wat alleen bij de CO zo diepgaand is.

J: Ja, die andere wel minder. Ik vind dat wel ook heel mooi, ik kan daar wel op een zelfde manier naar luisteren, alleen "Canto" is door z'n melodieuze stukken en bepaalde overgangen voor mij mooier om naar te luisteren.

S: Ja.

J: Maar ik heb dat ook wel bij iets van Philip Glass bijvoorbeeld, maar "Canto" loopt al zo lang mee in mijn leven dat het een stukje van mijn meubilair is geworden.

S: Ja, mooi gezegd, een stukje van je meubilair. Ja. Is er ook echt een invloed die het stuk heeft gehad op jou als persoon op je karakter misschien. Op hoe je dingen in je leven hebt gedaan?

J: Nee, dat denk ik niet. Het is meer iets dat je altijd meedraagt, maar het is niet dat het mij als persoon veranderd heeft.

S: Nee, ok. Even kijken, ik was ook vooral op zoek naar of er iets te zeggen is over een soort Nederlandse identiteit of iets over de Nederlandse maatschappij wat je kan vinden in de CO. Het is natuurlijk geschreven door een Nederlander. Is er iets wat de CO belichaamt, wat onderdeel is van onze maatschappij?

J: Je bedoelt in karakteristiek Nederland, wat er dan in terug zou komen?

S: Ja, of het kan juist net iets zijn van onze maatschappij, of inderdaad iets typisch Nederlands, maar het kan ook iets zijn, een gebrek aan iets.

J: Ja, niet zozeer in het stuk. Maar wel met het stuk. Toen ik begon met luisteren, toen waren er eigenlijk nog nul uitvoeringen ongeveer. Ik heb jaren gezocht naar een opvoering weet je wel, omdat ik het heel graag een keertje live wilde horen. Maar

toen op een gegeven moment kwam er een film uit: Over "Canto", en tegelijkertijd waren ze begonnen met die ligconcerten. En ineens had iedereen het erover. Dat vind ik dan wel weer typisch Nederlands: dat men er dan weer mee aan de haal gaat. Plotseling gaat het dan in de trein over CO en proberen mensen belezenheid op muziekgebied te laten blijken door het daar dan over te hebben in de publieke ruimte. Maar dat is meer dat het daar een instrument voor is, voor iets wat misschien niet heel karakteristiek Nederlands maar wel heel typisch vind dat dat dan gebeurt.

S: Grappige bevinding inderdaad. Want ik ken het pas van later. Inderdaad dat het al best heel lang populair was. Dus het is interessant om dan van jou te horen dat je die golf soort van hebt zien komen. En is het toen voor jou ook een beetje veranderd? Dat je dacht: als er zo veel mensen mee aan de haal gaan, als het ware, bleef het nog wel iets van jou?

J: Nou, ik word er altijd ook wel een beetje bezitterig van, van 'het is van mij'. Maar tegelijkertijd profiteer je er ook weer van omdat heel veel mensen het kennen en omdat het heel vaak wordt uitgevoerd. Dus je kan heel vaak gaan luisteren naar verschillende samenstellingen. Het is een beetje dubbel. Hetzelfde met een onontdekte zangeres die je heel leuk vindt die ineens heel populair wordt. Dat ze eerst optrad voor zaaltjes van honderd mensen, en nu voor Ziggo Dome. Zo'n vergroting is het een beetje.

S: Ja, ergens ontnemt het je dan ook iets daardoor.

J: Ja.

S: En je zegt inderdaad, ineens ging dat heel hard. Iedereen heeft het er dan over. Maar dat kan niet alleen maar zijn dat mensen willen mee doen, als het ware.

J: Nee, natuurlijk niet. Er zit ook een stuk dat het mensen raakt, denk ik. Of denk ik, daar is natuurlijk vaker over geschreven en die documentaire gaat daar natuurlijk

over. De invloed van “Canto” op allerlei levens. Het vervult allerlei functies in het leven van een heleboel mensen. Het is zeker een stuk dat iets heeft.

S: Maar als we dan inzoomen op wat dat stuk dan heeft, dat semigeïmproviseerde waar we het daarnet ook al een beetje over hadden, dat elke versie is weer een beetje anders. Is dat dan ook een element waarvan je zegt dat is dus waardoor ik denk dat het mensen heel erg aantrekt of zijn er andere muzikaal inhoudelijke elementen waarvan je dat denkt?

J: Nou, ik denk dat die variatie meer technisch gezien heel interessant is. Dat het dat als onderzoeksobject een bijzonder stuk maakt, maar ik denk dat heel veel mensen zo ver niet komen. In die zin dat ze geen achtergrond hebben in muziek. Dus ik denk eigenlijk vooral dat het zo veel mensen aanspreekt, is toch melodieus of wel de repetitie maar meer als perceptie in plaats van als technisch stukje. Snap je wat ik bedoel?

S: Ja, ja. Dus die zijn er niet op dat niveau mee bezig. Het is meer iets waar ze in mee worden genomen en dat spreekt ze aan.

J: Ja. In de categorie ‘meditatie’ of ‘zoektocht naar stilte’, ja dat klinkt in muziek een beetje tegenstrijdig, maar dat mensen op zoek zijn naar afleiding of het meditatieve. En dat het stuk daar heel goed bij past. En dat daarom die ligconcerten zo ontzettend populair zijn, omdat mensen zich willen laten meevoeren en ja, dus niet alleen CO wordt nou gedaan bijvoorbeeld maar ook stukken van Ludovico Einaudi. Omdat die ook zo fijne kabbelende luistermuziek maakt.

S: Want wat doet het dan precies met die perceptie van stilte.

J: Ik denk dat je door de repetitie, maar die ervaring heb ik zelf niet perse zo hoor, maar door die repetitie in bijna in een meditatieve fase of trance of weet ik veel wat kan komen. En dat het zich steeds herhaalt en steeds herhaalt en dat je dus zo ook

ofwel je gedachten tot rust brengt ofwel elders komt met je gedachten waar je misschien anders niet komt.

S: Ja, maar je zegt dus zelf inderdaad dat stilte, tenminste, ik heb het niet zo dat het in een meditatief iets komt, maar is het gevoel ten opzichte van tijd, is daar dan nog iets in veranderd? Voor het stuk en tijdens en erna?

J: Voordat ik het kende bedoel je? Of tijdens het luisteren.

S: Ja, precies. Op het moment dat je een uitvoering beluistert, is er een soort verandering wat tijdservaring betreft? Tijdsgevoel.

J: Op CD niet perse want dat stuk is te bekend of zo. Maar bij een live uitvoering voelt het vaak alsof ik anderhalf uur mijn adem inhoud.

S: Ok, dat is ook een mooie.

J: Omdat je dat in een bubbel zit van het begin tot het einde omdat je natuurlijk ook weet van: op een gegeven moment komt dat einde. En dat hoor je dan al ergens aankomen, maar je weet niet hoe lang dat duurt. Alsof je dan, alsof je je adem inhoudt.

S: Ja, ja. Dat is wel een hele mooie inderdaad. Ik vond ook nog ergens dat Simeon ten Holt zijn meeste werken omschreef als 'sociale muziek'. Hoe zou je die term kunnen relateren aan dit stuk?

J: Nou, ja dat vind ik eigenlijk wel verbazingwekkend. Ik zou bij sociaal dan denken aan: nouja, misschien in de zin dat het mensen samenbrengt, dat ze erover kunnen praten. Maar ik vind de "Canto" niet perse, voor mij wel, maar niet perse een achtergrondstuk omdat er heel erg .. in zitten. Want mijn moeder, als ik het bij mijn ouders bijvoorbeeld thuis had op staan, mijn moeder werd altijd helemaal gek. Die kon daar niet naar luisteren. Door alle repetitie en omdat het op sommige stukken heel hard gaat met die basnoten. Dus dat het juist bijna antipathie oproept, dus ik

ben wel benieuwd in wat voor kader hij die uitspraken heeft gedaan, of tenminste, wat hij daarmee bedoelde.

S: Ja, het gaat er vooral om dat als het ware dat maakproces plaatsvindt op het podium en dat de communicatie tussen de uitvoerende musici zo intensief is en dat het publiek als het ware daarin mee mag. Dus dat er een soort openheid wordt gecreëerd, als het goed is, tijdens een live uitvoering waarin het publiek het gevoel heeft dat ze mee mogen in het maakproces van dat moment.

J: Ja, nou daar kan ik me dan inderdaad wel iets bij voorstellen. Wat is ook vaak is of bij een aantal uitvoeringen, dat je rond mag lopen bijvoorbeeld.

S: Oh ja.

J: Dat het in de ruimte op verschillende plekken anders klinkt en dat je daarin wordt uitgedaagd door de uitvoerder. Ja, ik denk dat je wel altijd buiten de creatie blijft staan, hoewel misschien sommige uitvoerders op basis van reacties van het publiek korter spelen of zo. Maar ik voel me daar niet perse deel van, ik voel me niet alsof ik dat stuk maak als ik daar ben. Ik luister naar iemand die dat stuk maakt.

S: Ja, inderdaad. Ik schrijf een heel klein beetje mee. Maar zou je dan weer zeggen, zou je het individuele muziek noemen of dat ook weer niet? Of individualistische muziek, of is dat ook weer niet een passende term?

J: Als je kijkt naar het perspectief van de uitvoerder is het inderdaad heel erg een samenwerking, maar als je, ik denk dat de luisterervaring niet zo is. Of misschien dat andere mensen daar anders over denken. Maar het is een stuk dat ik best wel individueel beleef.

S: Ja, oke. Je beleeft het individueel. Ja.

J: Ja, ik heb daar mijn eigen gedachten en eigen dingen bij en iemand anders kan daar wel in meegaan, maar ervaart andere dingen op dat moment.

S: Ja. Ehm, even kijken. Is er dus van al die verschillende settings dus zeg maar, om te luisteren naar de CO ook een favoriet? Heb je dat niet?

J: Qua uitvoering?

S: Ja, vooral setting dus bijvoorbeeld met je ogen gesloten, is het live of thuis, is het een ligconcert of een wandeling.

J: Oh, zo. Nee niet echt. Het is iets waar ik echt op allerlei moment op terugval. En dat is zo verschillende dat er niet een ding perse... Ik luister het het vaakst thuis, denk ik. En dan inderdaad gewoon als begeleidingsmuziek of zo, bij wat ik op dat moment aan het doen ben.

S: Ja. Ik had een van de andere respondenten, die zei: 'Voor mij is de CO als het leven'. Is dat voor jou ook een beetje zo? Of is dat dan weer te groot?

J: Mmm, het is wel filosofisch sowieso. Ik heb er nooit in die bewoordingen over nagedacht. Wel iets dat onderdeel is van mijn leven: Ik kan me niet voorstellen dat ik er ooit niet naar luister. Of dat ik het ooit niet geweten heb. Maar het is, ik zou het niet zo groot beschrijven als het leven zelf. Maar wel een essentieel onderdeel ervan omdat het zoveel stemmingen representeert intussen en omdat ik op zoveel momenten in mijn leven dat stuk heb geluisterd van in een heel verdrietige tot een heel vrolijke setting, dat het in die zin wel een beladen stuk is.

S: Ja. En dan misschien een beetje een gekke vraag, maar als je dan iemand tegenkomt en je weet: die persoon houdt daar ook van, van de "Canto". Is dat dan...

J: Nou, dat scheidt wel een band.

S: Maar ook niet meer dan dat. Het is in die zin ook weer niet zo veelzeggend dat je zou zeggen...

J: Vrienden voor het leven of zo, nee dat niet. Maar het is wel een dankbaar onderwerp in die zin, en ook juist bij mensen die het niet kennen is het leuk om

mensen mee te nemen naar een uitvoering of te laten horen of te spelen voor ze. Of iets over uit te leggen.

S: Ja, om iets te kunnen delen, om iets te kunnen geven als het ware. Kijk hiernaar.

J: Ja, en het is ook wel mooi, er is bijvoorbeeld binnenkort, ik weet niet of je dat hebt meegekregen. Maar is er een CO zangdag. Een componist heeft het bewerkt voor acht stemmen en vier instrumentalisten volgens mij. En dat is ook ontstaan vanuit de passie voor dat stuk en vanuit het idee: nou, volgens mij is het erg mooi met allerlei zangers en beperkte muzikanten. Volgens mij dertig september is die dag, in Rotterdam.

S: Oh, ik ga even zoeken inderdaad.

J: Ik kan je anders wel een linkje sturen.

S: Bedankt!

J: Ja, dat ga ik zo even doen.

S: Ah, maar voor zang is het natuurlijk extra lastig, tenminste, als je de doorgaande patronen wil blijven volgen. Qua adem is dat moeilijk. Maar leuk, dat klinkt wel heel interessant.

J: Ja het is ook voor zang uitgevoerd ooit. Het was een strijkkwartet, vier vleugels en zang. Dat vond ik veel. Maar het is al wel eens gedaan, maar dat was alleen maar voor sopraan. En nu wordt het dus de basis is dan zang. Alleen een beetje instrumentele begeleiding erbij.

S: Ja, ja.

J: Dus ik ben heel benieuwd hoe dat verder gaat klinken.

S: En inderdaad over die instrumentatie, heb je daar een voorkeur in, voor.

J: Ook op verschillende momenten. Ik vind de zuivere piano versie met twee of vier piano's heel erg mooi. Maar ik heb ook een keer de uitvoering op cello bijgewoond

en dat vond ik ook heel mooi. Dat was echt, omdat cello soms, maar dat ligt dus ook aan mijn eigen stemming, soms heel overweldigend kan zijn. Omdat het zo, heel erg mee kan trekken of zo, zo'n cello beweging. Als een sneeuwschuiver kan hij dat opvegen.

S: Ja, ze zeggen ook altijd dat de cello het instrument is dat het meest dicht bij de stem ligt, tenminste bij de vrouwelijke stem.

J: Ja, ok.

S: Volgens mij is dat het meest gelijkend. Was dat dan cello octet Amsterdam?

J: Ja, het was het cello octet. En op de dag dat Simeon ten Holt overleed ook nog eens. Dus dat was in die zin dan zelfs nog een extra bijzondere uitvoering omdat na de uitvoering een van de cellisten het podium op kwam van: ik krijg net een sms'je dat de componist dood is.

S: Zo, ja.

J: Dus dat was heel gek. En ik weet ook een bewerking voor prepared piano, ook volgens mij door Jeroen van Veen gemaakt. En die vind ik ook wel heel tof. Maar dat is inderdaad meer achtergrondmuziek. Maar dan zijn er punaises op de snaren enzo, gemaakt voor een dansvoorstelling.

S: Ok.

J: Wat zeg je?

S: Ik beaam van: dat klinkt ook interessant.

J: Ja, dus ik varieer er een beetje in. Die op orgel vind ik ook heel mooi. Maar meestal kom ik toch weer uit bij de good old piano.

S: Ja, maar dat is grappig want dat zegt eigenlijk iedereen die ik erover heb gesproken.

J: Ja? Toch de piano?

S: Ja. Dat blijft een van de meest favoriete uitvoeringen. Dus dat is wel interessant om te bedenken waarom dat dan zo is. Dat het toch...

J: Ja, daar past het stuk misschien toch het beste bij. Of het is het meest bekend. Je valt natuurlijk toch vaak op wat je gewend bent en als je dat stuk al honderd keer voor piano hebt geluisterd en er komt dan een cello of een harp of een orgelversie voorbij, dan kan het voor die keer heel tof zijn maar dan ga je toch terug naar wat je kent. Ja, ik weet het niet, ik heb er niet perse lang over nagedacht maar het zou kunnen.

S: Ja, ja het zou een verklaring kunnen zijn. Ja, zeker. Even kijken, ik ben volgens mij door al mijn vragen heen zo ongeveer. Ik weet niet of er nog iets is wat je kwijt zou willen of dat je denkt: nee, ik heb zo ongeveer wel alles gezegd wat ik erbij voel of van vind of...

J: Ja, nee. Ik denk wel, gewoon uit nieuwsgierigheid: hoe ben je zelf bij het stuk terechtgekomen? Ook gewoon per ongeluk een keer?

S: Ehm, nou ik heb piano klassiek gestudeerd aan het conservatorium. En toen vroeg op een gegeven moment een van mijn medestudenten een keer of ik het zou willen spelen. En ze had twee anderen ook al gevraagd. En het grappige is ook dat vooral op zo'n conservatorium er door de docenten heel erg op neer wordt gekeken. En dat mensen zeiden: ga je dat echt doen? En ik vond het echt het meest, nou ik denk dat het een van de stukken is waar ik het meeste voldoening uit heb gehaald om te spelen. Alle repetities ook. Het was zo bijzonder ook, sowieso om in een homogeen ensemble te zitten want dat heb je als pianist bijna nooit. Maar ook gewoon inderdaad als je speelt en je voelt dat je met z'n vieren op een gegeven moment heel langzaam samen gaat ademen als het ware dat ik dat echt heel bijzonder vond. Dus dat hebben we een aantal keer uitgevoerd in het tijdsbestek van

een paar jaar en dat vond ik heel erg leuk. En nou ben ik in mijn master een beetje een andere kant op gegaan, dus ik speel nu niet meer zoveel piano, of in ieder geval: klassiek. En ik combineer dus mijn conservatorium master met een universitaire master en toen dacht ik eerst: ik wil iets schrijven over tijd en hoe muziek een kunstvorm is in de tijd en hoe dan tijdsperceptie ook muziek kan beïnvloeden. Maar dan bleek een beetje te filosofisch en te breed en te moeilijk, dus toen dacht ik: ik ga iets doen met minimal music en toen kwam ik uit op "Canto Ostinato" en toen dacht ik: dat is wel heel interessant. Ook juist omdat het zo'n enorme fanclub heeft als het ware, ja waar we het natuurlijk net al over hadden. Dat het gewoon, het raakt iets bij mensen en voor een klassiek stuk is het ongekend populair, dus dat is wel grappig.

J: Ja, inderdaad. Komisch want die docent bij die westers gecomponeerde muziek cursus, zij was destijds lid van het Schönberg ensemble. En zij is ook klassiek opgeleid musicus, maar wel richting modern klassiek. En zij had echt ook heel duidelijk zoiets van: nou, dit stuk is niet voor de eeuwigheid. En er gebeurt helemaal niks. Dus dat vind ik wel grappig. Ze zei: leuk dat hij het gemaakt heeft, maar verder moet je er niet teveel tijd aan verdoen. Dus komisch dat je dat ook herkent vanuit je opleiding.

S: Ja, nou ja. Er zijn best wat mensen die er zo over denken, denk ik. Maar ik vind het ook dus boeiend dat volgens mij raakt het heel erg aan wat we nu nodig hebben dus toch inderdaad de verstillig. En dat zegt volgens mij heel veel over: dat ontbreekt volgens mij dus ergens. Ja, en ook inderdaad het echte geloof, religie, dat neemt ook af. Dus mensen zijn op zoek naar een nieuwe vorm van spiritualiteit. Dus dat lijkt me een beetje daarmee samenhangen.

J: Ja, het komt wel in de buurt, maar ik ga dan zelf nog wel naar de kerk en dat is wel een ander... Voor mij is het niet vergelijkbaar.

S: Ok, dat is ook interessant om te weten.

J: Ja, maar tenminste dat zijn twee andere dingen. Maar het zijn wel allebei dingen waar je je in kan verliezen op een bepaalde manier. Als je de muziek heel hard aanzet en op de grond gaat zitten, gaat de muziek helemaal om je heen. En zo'n soort ervaring is wat ik in de kerk ook wel heb. Dat het soort ervaring wel vergelijkbaar kan zijn. Dus dat als je je laat overweldigen door de muziek, dat kan je ook in de kerk hebben waardoor je even niet nadenkt of op een ander niveau bezig bent met dingen dan: wat ga ik eten vanavond?

S: Ja, ja, precies. En op welke manier zeg je: nee, maar is het toch echt verschillend voor mij?

J: Omdat in het muziekstuk voor mij het wel ontbreekt. En die is in de kerk, je de kerk noem ik het maar even, in de kerkgerelateerde bezigheden en dit is een muziekstuk. Maar het kan wel ondersteunend zijn aan je geloofservaring. Die kan daarbij wel ondersteunen. En in die verhouding ook wel. Dus: is meer ondersteunend aan, of kan toegang geven tot een bepaalde, ik weet niet hoe ik dat moet noemen. Maar muziek meer als middel dan als doel op zich.

S: Ok, want geloof of kerkelijke activiteiten zal ik het maar even noemen, is dan doelmatiger.

J: Ja, god zou dan het doel zijn en CO op zichzelf is geen doel, tenminste voor mij. Maar wel een middel om bepaalde dingen te voelen of bepaalde dingen toe te laten of gewoon achtergrondmuziek te zijn. Ja, dus het is in die zin wel anders.

S: Ja, dat is goed dat we hier toevallig eigenlijk nog even over komen te spreken want dat vind ik wel heel interessant om hierover na te denken. Want ik heb soms

voor mezelf ook gedacht van: is kunst voor mij een soort, ja het bovenmenselijke en voel ik daarmee dat er iets bestaat wat een dusdanige meerwaarde geeft dat ik het gevoel heb dat ik daarvoor leef en raakt dat dan dus aan religie? Maar, nee ja, daar zit dan dus een duidelijk onderscheid tussen middel en doel.

J: Ja, maar ik kan me voorstellen dat het voor veel mensen die niet of niet meer bezig zijn met geloof of met god of met religie. Dat het een soort vervanging is geworden. Voor iets wat ze misschien nooit hadden hè. Maar als je maatschappelijk kijkt, van het stukje reflectie of het stukje terugtrekken denk ik dat dat wel geholpen kan worden door een stuk zoals CO. Dat het je aan het denken zet, maar dat het daar een instrument voor is, om bij die reflectie te komen of bij die vervulling of hoe je het dan wil noemen. Omdat men dat elders niet meer vindt.

S: Ja, precies. Dat is ook een mooie, dat het een instrument is, ja het middel. Fijn. Ja, ik vraag me dan nou ineens nog af: wat is exact, wat zijn jouw werkzaamheden?

J: Ik werk als tolk gebarentaal.

S: Ah, ok.

J: Iets heel anders, heeft niks met muziek te maken.

S: Nou ja, taal. Het heeft te maken met communicatie.

J: Communicatie, ja.

S: Leuk, wat goed.

J: Beste beroep van de wereld (lacht).

S: Ja, het lijkt me al jaren interessant om dat te leren.

(...)

J: In de documentaire is er ook een rotondeman. Die maakte de parallel tussen CO en rotondes en dat is ook nog een manier. Ik weet niet of je partituur thuis hebt, maar volgens mij stond er in het voorwoord dat het eigenlijk helemaal geen Minimal

Music meer is, omdat het veel te laat is. Het is helemaal nadat de Minimal al dood was of zo.

S: Ja, klopt en nu hoorde ik ook nog van een andere componist, die zei in ieder geval: dat hele voorwoord heeft Simeon eigenlijk geschreven om zichzelf een beetje in te dekken omdat hij heel bang is geweest om het uit te brengen. Jarenlang heeft het dus op de plank gelegen. En hij probeerde hiermee te zeggen: ja, ik weet ook niet jongens, het was er. Doe er je ding mee, maar het is geen Minimal.

J: Veroordeel mij niet.

S: Ja, precies, hij was bang voor wat er zou komen. Goed, bedankt, heel erg fijn!