

HANS KOOLMEES

Hans Koolmees werd op 27 oktober 1959 in Abcoude (Utrecht) geboren.

Aan het Rotterdams Conservatorium studeerde hij orgel bij Jet Dubbeldam, ensembleleiding en arrangeren bij Bernard van Beurden, compositie bij Klaas de Vries en elektronische muziek bij Gilius van Bergeijk.

Hans Koolmees is werkzaam als componist, organist en docent.

Zijn composities werden uitgevoerd door Oliver Knussen, het Residentie Orkest, Daniel Reuss, Cappella Amsterdam, Jurjen Hempel, het Doelenensemble, het Schönberg Kwartet, het Rembrandt Trio, Ellen Corver, Lucas Vis en het Nederlands Ballet Orkest.

In 1999 organiseerde Theater Lantaren/Venster een 4-daags festival rondom zijn muziek, waar, naast oudere stukken, drie nieuwe werken in première werden gebracht, waaronder het oratorium *De Toren van Babel*.

Zijn compositie *Cantate* voor groot orkest werd bekroond met de eerste prijs in de compositieprijsvraag georganiseerd door het Residentie Orkest in het kader van zijn 90-jarig bestaan in 1994.

BIOGRAPHY

Hans Koolmees was born on the 27th of October 1959 in Abcoude.

At the Conservatory of Rotterdam he studied organ with Jet Dubbeldam, arranging and conducting with Bernard van Beurden, composition with Klaas de Vries, and electronic music with Gilius van Bergeijk.

Hans Koolmees works as a composer, an organ-player and as a teacher.

His compositions have been performed by Oliver Knussen, the Hague Philharmonic Orchestra, Daniel Reuss, Cappella Amsterdam, Jurjen Hempel, the Doelenensemble, the Schönberg String Quartet, the Rembrandt Trio, Ellen Corver, Lucas Vis and the Netherlands Ballet Orchestra.

In 1999 Theatre Lantaren/Venster in Rotterdam organized a 4-day festival with his music, where, apart from older work, three new pieces were premiered, including the oratorio *De Toren of Babel* [*The Tower of Babel*].

His composition *Cantate* for large orchestra was awarded the first prize of the composer's competition organized by the Hague Philharmonic Orchestra on the occasion of its 90th anniversary in 1994.

Man met vrouw ging eens over weide, zei: keurig zeer is dit land gemaaid.

Vrouw echter, omgekeerderwijs, sprak: niet is het gemaaid, maar geknipt, man zeer weerstrevend; toen nu zei man dat gemaaid en vrouw zei geknipt.

Man, in toorn ontstoken, wierp vrouw in water.

Toen nu in water zijnde en niet kunnende spreken, stak zij hand uit water, makende teken met vingers gelijk schaar, te kennen gevend dat het geknipt was.

Grote Spiegel (Velicoe Zercale)

Rusland 1766

Man with woman walked through meadow, said: so neatly mowed this land is.

Woman however, contrariwise, spoke: mowed is it not, but trimmed, man most adamant; now said man that mowed and woman said trimmed.

Man, incensed, threw woman in water.

Now being in water and unable to speak, thrust she her hand above water, making gesture with fingers of scissors, indicating that it was trimmed.

(1766)

'Kijk eens, kijk eens, daar loopt Tsjitsjikov!' De woodblocks dribbelen, de klarinetten piepen, de bewoners van een negentiende-eeuws Russisch plattelandsgehucht staan druk te kakelen. Daar heb je Tsjitsjikov, Gogols duivelse personage, die bij de landeigenaren de zielen van hun overleden lijfeigenen komt opkopen om daarop een goedkope hypotheek te kunnen nemen!

Tafereeltjes als deze zijn een kolfje naar de hand van Hans Koolmees (1959), de Rotterdamse componist die met zijn koorwerk *Posjlost* in 1991 doorbrak als een van de origineelste muzikale talenten van zijn generatie. Sindsdien is er veel gebeurd maar *Posjlost*, met zijn aan Gogols *Dode zielen* ontleende teksten, is nog steeds een karakteristiek ijkpunt in Koolmees' gestaag groeiende oeuvre.

Allereerst is daar de verfrissende combinatie van elementaire, soms zelfs primitieve muzikale en literaire middelen met een modern, op Stravinsky geënt idioom. Koolmees laat taal en muziek graag langs elkaar heen schuren en op elkaar inwerken, zodat muziek de directheid van een taal krijgt en teksten klank worden. Zijn idee dat resten uit de droomwereld onze dagelijkse werkelijkheid op een of andere manier beïnvloeden, vond hij verwoord in Gogols roman. Maar het was ook de klankrijkdom van de Russische taal die hem naar deze tekst deed grijpen. Het derde deel van zijn compositie is gewijd aan Tsjitsjikov, door Nabokov in zijn Gogol-biografie omschreven als afgezant van de duivel. Volgens Nabokov is Tsjitsjikovs belangrijkste eigenschap zijn slechte smaak, een van de betekenissen van het Russische begrip 'posjlost'.

De duivel met een burgermansmaak: daarmee is het kwaadaardige van een ironisch laagje voorzien. Ironie is voor Koolmees het stijlmiddel bij uitstek om het duivelse, de waanzin, of welke diepere inhoud dan ook te presenteren. Ironie geeft zijn muziek vaak iets korreligs en tegendraads, en vormt een probaat middel om vals sentiment buiten de deur te houden.

Posjlost staat voor Koolmees' voorliefde voor het primitivisme. Niet voor niets koos hij als motto voor zijn hele oeuvre een korte achttiende-eeuwse Russische tekst, in een grappige ongrammaticale taal en met een komische pointe. Een simpele woordenwisseling tussen man en vrouw kost de vrouw het leven, maar terwijl ze verdrinkt blijft ze beduiden dat ze tóch gelijk had. Het stripachtig verhaaltje en de brokkelige taal passen naadloos op elkaar. Zoals bij Stravinsky de noten opzettelijk uit het gelid zijn gezet, zo laat ook Koolmees melodische motieven, ritmes en harmonieën eigenwijs tegen elkaar stuiten. Tot troebelheid leidt dit nergens, het materiaal is vaak bewust simpel gehouden en herhaling speelt een belangrijke rol.

Koolmees' andere koorwerk uit dezelfde periode, *Aed Mac Ainmirech*, verraadt opnieuw zijn smaak voor bijzondere teksten: ditmaal Ierse poëzie uit de vroege middeleeuwen. Het materiaal is weer simpel en puur, een symbool voor de graalachtige zoektocht van de Ieren naar hun, sinds de kerstening en overheersing door de Britten, verloren onschuld.

Ondanks, of juist dankzij het kale, rudimentaire materiaal heeft de muziek een bezwerende kracht. Na al het primitieve rumoer valt er in het voorlaatste gedeelte, de klaagzang *Tara*, opeens een stilte. Een paar simpele, om elkaar heen draaiende tertsen creëren een moment van pure schoonheid. Zo moet schoonheid zich volgens Koolmees voordoen: argeloos en onverwacht, als een cadeautje. Wie er bewust naar op zoek gaat, verzandt onherroepelijk in kitsch.

De laatste jaren hebben enkele van Koolmees' vakgenoten de schoonheid opgezocht door terug te grijpen naar een diatonische, vaak neoromantisch-tonale taal. Koolmees heeft nooit echt chromatisch gecomponeerd, de niet-tonale diatoniek is al jarenlang zijn terrein. Hij maakt gebruik van de schoonheid van de witte toetsen van de piano zonder tonaal, plat of sentimenteel te worden. Dat zijn muziek een sterke ritmische pulse heeft en in originele vormen wordt gestoken, helpt daar natuurlijk bij.

Hans Koolmees' muzikale ontdekkingsreis begon bij het harmonium waarop zijn grootmoeder psalmen speelde. Via een elektronisch orgel kwam hij bij het echte kerkorgel uit. Aan het Rotterdams Conservatorium ging hij orgel studeren bij Jet Dubbeldam. Daar kwam al snel de studie ensembleleiding bij, een door Bernard van Beurden gecreëerd vak gericht op het werken op muziekscholen en met amateur ensembles. Op die manier werd hij gestimuleerd om bestaande stukken te bewerken en nieuwe te schrijven. Tot op vandaag grijpen bij Koolmees die twee vormen van componeren in elkaar. Hij heeft al heel wat bewerkingen gemaakt, sommige daarvan zo ingrijpend dat bijna van een nieuwe compositie sprake is.

De logische derde stap in zijn conservatoriumopleiding - korte uitstapjes naar de fagot en de elektronische muziek buiten beschouwing gelaten - was de studie compositie bij Klaas de Vries. Bij hem leerde hij om vanuit zijn grote liefde voor Bach en Stravinsky langzaam zijn eigen weg te vinden. De Vries werd een mentor en goede vriend, met wie hij nog steeds allerlei artistieke zaken bespreekt. Ondanks zijn snel van de grond gekomen componistencarrière is hij ook het orgel trouw gebleven.

Koolmees' ontwikkeling als componist vertoont een golfbeweging tussen de polen van intuïtie en zelfcontrole. Aanvankelijk stortte hij zich met een bijna kinderlijke gretigheid op het componeren. Het orkestwerk *Cantate*, waarvan de eerste aanzet al uit 1989 dateert, geeft blijk van een baldadig soort nieuwsgierigheid. Het orkest wordt behandeld als een grote flipperkast, met de componist aan de knoppen. Het leverde hem in 1994 de eerste prijs op in de compositiewedstrijd die het Residentie Orkest ter ere van zijn negentigjarig bestaan had uitgeschreven.

Op die intuïtieve periode volgden enkele jaren waarin Koolmees zichzelf grote beperkingen oplegde. Stukken als het strijkkwartet *Golgotha* (1994) getuigen van een wil tot uiterste materiaalbeperking. Begin 1995 bezocht hij de grote Mondriaan-tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum. Hij verbaasde zich erover hoe Mondriaan zijn creativiteit had gekanaliseerd en in de dwangbuis van een volstrekt abstract systeem had geperst. Die man heeft zich vergist, dacht hij - en ik ook. Componeren is een spel met regels, die net zo vaak gevolgd als overtreden mogen worden. Maar het moet wel een spel blijven. Dat was wat hem altijd al had tegengestaan in het streng gestructureerde werk van Boulez: het was geen spel meer. Met de *Songs* (1995) voor fagot solo stond Koolmees zichzelf weer toe om uit verschillende vaatjes te tappen waar hij voorheen zijn muzikale inspiratie gevonden had. Dat was allereerst de volksmuziek, met name de Afrikaanse. Die had al aan de basis gestaan van het duet *Monster*, het orkestwerk *Cantate* en het *Tentet* en vormde nu opnieuw het uitgangspunt voor drie van de vier deeltjes van *Songs*. Zijn liefde voor de fagot, volgens Koolmees een 'ontzettend primitieve toeter' maar met zijn korrelige klank ook het mooiste instrument dat er bestaat, kwam tot uiting in deze korte, eigenwijze 'fagotliedjes' waarin

volksmuziek uit Rusland, Paaseiland en Senegal is verwerkt.

De 'strengere' periode had Koolmees een grotere beheersing van het contrapunt opgeleverd, maar vanaf nu ging hij weer met meer intuïtie te werk. Geleidelijk veranderde hij ook zijn methode van componeren. Zo maakte hij voor *Charlie don't surf!* eerst een globale opzet waarbij de vorm met behulp van trefwoorden over motoriek, instrumentatie en dichtheid werd vastgelegd. Die totaalvorm vulde hij in met nadere details en tenslotte met noten. Zat Koolmees vroeger net zo lang te werken tot hij één plek helemaal goed had, tegenwoordig zet hij als een schilder laag voor laag zijn compositie op.

Een belangrijke hulp bij het hervinden van een zekere losheid en onbekommerdheid was het maken van bewerkingen: 'Als je een nieuw stuk schrijft, lijkt het wel of je minder vrijheid hebt. Dan zijn er zoveel dingen waar je je druk over moet maken. De vrijheid die je hebt als bewerker helpt mij ook weer bij het schrijven van nieuwe stukken.'

Koolmees' literaire voorkeuren weerspiegelen zijn ontwikkeling. Was W.F. Hermans jarenlang zijn grootste idool, nu vindt hij dat deze briljante polemist er soms toch een wat kale stijl op nahield. Dostojevski was hem vroeger te hybride, maar nu ervaart hij diens veelkleurigheid juist als inspirerend.

Binnen de grote golfbeweging van zijn ontwikkeling valt ook een kleinere golfbeweging waar te nemen. Nu eens grijpt Koolmees naar de volksmuziek, naar 'primitieve' vormen - met als resultaat bondige composities als *Monster* en *Songs*, die bestaan uit korte, als kralen aan elkaar geregen deeltjes. Heeft hij behoefte aan stukken met een langere spanningsboog, dan is daarvoor toch een ander soort muziek met een sterkere en complexere harmonische ondergrond nodig.

Dat hij regelmatig bij al bestaande muziek te rade gaat, stoort hem allerminst. Koolmees ziet een bepaalde mate van kleptomanie als onvermijdelijk verbonden aan het vak. Toen hij de muziek uit Kameroen ontdekte die aan het jazzy *Tentet* voor zeven blazers en ritmesectie ten grondslag ligt, voelde hij daar meteen zoveel affiniteit mee dat hij zich de muziek moeiteloos toeëigende. Een 14de-eeuwse Franse *Estampie* kreeg in zijn tweede bewerking (voor blaaskwintet) een fris en fleurig jasje dat minstens even Koolmees-achtig als middeleeuws is.

Die vrijheid ten opzichte van al bestaande muziek deelt Hans Koolmees met zijn oud-studiegenoot Rob Zuidam. Toevallig hebben beiden zelfs precies dezelfde muziek uit Burundi (een bijna-unisono van twee vrouwenstemmen) gebruikt, de één voor het eerste deel van *Monster*, de ander voor het vocale duet *Calligramme/il pleut*. Maar zo er al sprake is van een Rotterdamse school - naast de Haagse school van Andriessen, De Bondt en Wagenaar - dan is die toch eerder gebaseerd op andere eigenschappen die Koolmees met zijn leraar Klaas de Vries en zijn leeftijdgenoten Jan van de Putte en Arthur Sauer deelt. Het zijn allemaal gretige lezers, die zich graag door de wereldliteratuur op sleeptouw laten nemen. Het geeft hun muziek een breed referentiekader en vaak een nogal intuïtief karakter.

Met Sauer deelt Koolmees nog een fascinatie: film. Sauer heeft al diverse filmpartituren geschreven, Koolmees is een fervent bioscoopbezoeker en beschouwt film, naast literatuur, als de belangrijkste inspiratiebron voor zijn werk. Andere disciplines hebben het voordeel dat, wanneer je hun modellen overneemt, dat op zichzelf al een vorm van bewerking is. Neem je Bach als voorbeeld, dan valt dat onmiddellijk op. Maar zijn het ritme en de verteltrant van de *Ilias* of een film van *Francis Ford Coppola* je voorbeeld, dan kun je daar zonder bezwaar zelf op voortborduren. Juist het andere medium maakt het mogelijk, materiaal over te nemen.

Behalve Homerus, W.F. Hermans en de al genoemde Russen, behoort ook De Sade tot Koolmees' favoriete schrijvers. De eenakter *Lettre de cachet* is gebaseerd op de brieven die de markies vanuit de gevangenis schreef. Koolmees is

gefascineerd door de bijna heilige ijver waarmee De Sade zijn personages aan de lopende band misdaden laat plegen. Ook toen hij in de gevangenis zat, bleef hij geestelijk een vrij man. De overige personages van de eenakter, die de aan hen gewijde passages in De Sade's brieven zingen, lijken marionetten waarvan hij de touwtjes bedient.

De Sade's werk demonstreert ook het nauwe verband tussen destructiviteit en creativiteit. Koolmees ondervond dat verband meermalen aan den lijve. Bijvoorbeeld toen hij bij het schrijven van het pianowerk *Itar* een zekere vrolijkheid kon ontleen aan het bijna kapot meppen van de piano. Het summum van een barbaarse *condition humaine* blijft voor hem de Eerste Wereldoorlog. De onherbergzame strook land tussen de Duitse en de geallieerde loopgraven, waar 's nachts een geheimzinnig bedrijvigheid heerste en overdag duizenden doden vielen, inspireerde hem tot het pianotrio *Niemandland* (1999).

De Vietnamoorlog leverde de stof voor *Charlie don't surf!*, een compositie voor symfonisch koperensemble. De literaire en cinematografische voorbeelden zijn hier Joseph Conrads novelle *Heart of Darkness*, het aan deze novelle refererende gedicht *The Hollow Men* van T.S. Eliot, en uiteraard Coppola's magistrale Vietnam-epos *Apocalypse Now*. Net als de beroemde frase 'I love the smell of napalm in the morning', door Koolmees als motto aan *Lettre de cachet* toegevoegd, demonstreert de aan deze film ontleende zin 'Charlie don't surf!' ('Vietcongsoldaten surfen niet!') de volstrekte waanzin van de Vietnamoorlog. Tussen het componeren door herlas Koolmees het boek en bekeek hij nog enige malen de film, om de motoriek van zijn voorbeelden in de muziek te kunnen laten doorklinken. Ook in andere stukken laat de componist zich leiden door het ritme waarmee Coppola personages introduceert, de manier waarop hij je nu eens laat verdwalen en dan weer bepaalde herkenningspunten geeft.

Lettre de cachet is opgedragen aan Coppola en blijkt door verschillende films te zijn geïnspireerd. Zo is er een overeenkomst tussen De Sade en kolonel Kurtz, de hoofdpersoon uit *Apocalypse Now*, die een pact heeft gesloten met de duivel om te kunnen handelen. De in de eenakter getoonde breuk van tijd en ruimte - personages zingen de brieven die De Sade ondertussen over hen schrijft - werd ontleend aan de film *Woodstock*, waar op een gegeven moment het scherm in tweeën is gesplitst. De filmmuziek uit Coppola's *Dracula* wordt kort geciteerd, en meermalen laat Koolmees à la Hitchcock muziek horen waarvan pas later de betekenis duidelijk wordt. Maar het meest filmisch is wel de montagevorm van de eenakter, met veel 'harde lassen'.

Geweld uit een ver verleden wordt bezongen in Koolmees' opzienbarende oratorium *De Toren van Babel* voor solisten, koor en barokorkest, dat in première ging tijdens een aan hem gewijd festival in 1999. Voor dit stuk koos hij de bloederigste passages uit het Oude Testament, door elkaar heen gezongen in niet minder dan zeven talen. In vier Cantates en een Epiloog

creëerde hij opnieuw een met opzet uitermate heterogeen geheel, waaromheen de dialoog van de Grootinquisiteur en Jezus uit Dostojevski's *De gebroeders Karamazov* als raamwerk is gedacht. Als tegenwicht voor alle heftigheid dienen licht-ironische stijlcitaten, zoals een in oorstrelende Purcell-stijl gezongen passage uit het *Hooglied*.

Het orgelwerk *Ten oorlog!*, geïnspireerd door de gelijknamige bundeling van Shakespeare's koningsdrama's door de Belgische auteur Tom Lanoye, toont met zijn diep grommende akkoorden en schelle mixturen opnieuw dat voor Koolmees bruto geweld, vitaliteit en ironie dicht bij elkaar liggen.

Van vredelievender aard is de korte compositie *Rozen*, op verzoek van Rotterdam Culturele Hoofdstad geschreven als pendant van de lange, met plastic rozen beklede omheining die de kunstenares Lydia Schouten voor het gebouw van de vuilverbranding op Rotterdam-Zuid heeft neergezet. Koolmees vertaalde de rozen in ingeblikt vogelgezag, waartegen een strijkkwartet en een sopraan discreet Psalm 90 aanheffen. Het was bedoeld als kitsch, maar tot verrassing van de componist leverde de combinatie van quasi-middeleeuwse noten met een nachtegaal iets ongelofelijk treurigs op. Precies zoals schoonheid zich af en toe aandient: als een onverwacht cadeautje aan de rand van de vuilnisbelt.

Theo Muller

‘Look, look, there goes Tchitchikoff!’ Woodblocks scuttle, clarinets twitter, and the inhabitants of a 19th-century rural Russian village bustle in animated chatter. There’s Tchitchikoff, Gogol’s satanic personage, who goes around buying up the ownership rights to souls of deceased serfs from their former landowners in order to wangle himself a cheap mortgage! Ironic tableaux such as these are right up Hans Koolmees’s street. The Rotterdam-based Koolmees (1959) made his breakthrough as a composer with *Posjlost* (1991), establishing his reputation as one of the most original musical talents of his generation. A lot has happened since *Posjlost*, whose text is taken from Nikolai Gogol’s ‘Dead Souls’ (1842), but the work is still a characteristic point of reference of his ever-growing oeuvre.

First of all, you have the refreshing combination of elementary, at times even primitive, musical and literary formulas grafted onto a modern, Stravinskian idiom. Koolmees likes to let music and language rub shoulders and influence one another, so that music has the directness of spoken language and text becomes sound. He identified with the idea expressed in Gogol’s novel that remnants from the world of dreams somehow influence our daily perception of reality. But it was also the richness of the sound of the Russian language that led Koolmees to appropriate this text. The third movement of his composition is devoted to Tchitchikoff, described by Nabokov in his biography of Gogol as an ambassador of the devil. According to Nabokov, Tchitchikoff’s most important characteristic is his typically middle-class bad taste - one of the meanings of the Russian concept ‘poshlost’.

The devil with bourgeois taste: evil, then, given a veneer of irony. For Koolmees, irony is the ideal means of presenting the satanic, the grotesque or any other deeper content. Irony often lends his music a gritty, ornery character, and is an excellent means of keeping false sentiment at bay.

Posjlost represents Koolmees’ predilection for primitivism. It was no coincidence that he chose an 18th-century Russian text, in amusingly ungrammatical language coupled with a comic barb, as a motto for his entire oeuvre. A simple exchange between a man and a woman costs the woman her life, but even as she drowns she maintains that she was right. The cartoon-like story and the brittle, choppy text fit together seamlessly. Just as Stravinsky intentionally allows his notes to break rank, Koolmees similarly allows melodic motives, rhythms and harmonies to fall out of line, to bounce off one another at will. But nowhere does this lead to murkiness: often the material is kept consciously simple, and repetition plays an important role.

Koolmees’ other choral work from this same period, *Aed Mac Ainmirech*, once again betrays his penchant for unusual texts, in this case Irish early medieval poetry. The material is again simple and pure, a symbol of the grail-like Irish quest for the innocence lost since Christianization and English domination. Despite, or perhaps thanks to, the bare, rudimentary material,

the music has an imploring power. Following much primitive commotion, the music settles into a sudden tranquility in the next-to-last section, the lament *Tara*. A couple of simple thirds circling one another create a moment of pure beauty. And that, according to Koolmees, is the way beauty should manifest itself: carefree and unexpected, like a gift. When one goes actively looking for beauty he will find himself inextricably up to his neck in kitsch.

In recent years some of Koolmees' contemporaries, in their quest for beauty, have reverted to a diatonic, often neo-Romantic tonal language. Koolmees has never actually composed chromatically; his field has always been more one of non-tonal pandiatonicism. He taps the beauty of the white keys of the piano without being tonal, vulgar or sentimental. What does help, of course, is that his music has a strong rhythmic pulse and is constructed in original forms.

Hans Koolmees' musical journey began with the harmonium upon which his grandmother played psalms. Via the electronic organ he arrived at the real thing: church organ. He studied organ with Jet Dubbeldam at the Rotterdam Conservatory, adding 'ensemble direction' to his curriculum, a course of study created by Bernard van Beurden aimed at working with music schools and amateur ensembles. Koolmees was thus stimulated both to arrange existing music and to write new works. To this day, in his music these two forms of composition still go hand in hand. He has already made numerous arrangements, some of them so thoroughly rearranged that they more or less qualify as new works.

The logical third step in his conservatory education - not counting brief detours to the bassoon and electronic music - was composition study under Klaas de Vries. From De Vries he learned to slowly find his own way based on a deep fondness for Bach and Stravinsky. De Vries became a mentor and close friend with whom Koolmees still discusses all manner of artistic issues. And despite the rapid rise of his career as a composer, Koolmees has also stayed true to the organ.

Koolmees' development as a composer exhibits an undulating motion between the polar opposites of intuition and self-control. At first he dove headlong, with an almost childlike enthusiasm, into composing. The orchestra work *Cantate*, whose beginnings date back to 1989, betrays this roguish curiosity. The orchestra is treated as a huge pinball machine, with the composer at the flipper buttons. The work earned Koolmees first prize in the composition competition held by the Residentie Orchestra in 1994 in honour of its 90th birthday.

Following that intuitive phase was a period of a number of years in which Koolmees set himself stringent limitations. Works such as the string quartet *Golgotha* (1994) attest to the desire to strictly limit the musical material. But then, early in 1995, he attended the extensive Mondriaan exhibition in the Gemeentemuseum in The Hague. He was surprised by the extent to which Mondriaan had channelled his creativity, squeezing it into the straitjacket of a totally abstract system. That man was mistaken,

thought Koolmees - and I am too. Composing is a game with rules that are meant to be broken as often as obeyed. But it has to remain a game. That was what had always put him off the strictly structured work of Boulez: it was no longer a game. With the *Songs* (1995) for bassoon solo, Koolmees once again allowed himself to delve into the musical treasure troves he had once frequented. That was, in the first place, folk music, and more specifically, African music. It had already served as the basis for the duet *Monster*, the orchestra work *Cantate* and the *Tentet*, and now once again formed the point of departure for three of the four *Songs*. His love of the bassoon, which Koolmees calls a ‘terribly primitive tooter’, but thanks to its grainy timbre also the most beautiful of instruments, was expressed in these concise, cheeky ‘bassoon songs’, based on folk music from Russia, Easter Island and Senegal.

His ‘strict’ period had taught Koolmees a more complete mastery of counterpoint, but now he was again working more along intuitive lines. He gradually changed his method of composing as well. For example, for his work *Charlie don’t surf!* he began by sketching an overall plan, establishing the form with the aid of key terms regarding rhythm, instrumentation and density. That overall form was later filled in with more specific details and, lastly, with the notes themselves. While Koolmees used to write linearly, working on a single spot until it was perfect, he now composes more like a painter, adding layer upon layer.

Making arrangements was an important factor in the rediscovery of a relaxed approach to composing. ‘When you compose an original piece it feels like you have less freedom. There are so many things you have to worry about. The freedom you have as an arranger is a big help when I write a new work.’

Koolmees' literary bent reflects his development as a composer. For many years he idolized W.F. Hermans, but now he considers this brilliant polemicist at times too stylistically bare. In the past Dostoevsky was too hybrid, but now that same colourfulness provides him with inspiration.

Within the undulations of his development one observes a secondary fluctuation: sometimes Koolmees reaches for folk music, 'primitive' forms, resulting in pithy compositions like *Monster* and *Songs*, consisting of short movements strung together like beads. But if he is in need of a longer, more arched, line, he turns to a different sort of music with a firmer and more complex harmonic foundation.

Koolmees isn't the least bothered by the frequency with which he consults existing music. He considers a certain amount of kleptomania an unavoidable facet of the business. When he discovered the folk music of Cameroon (central to the jazzy *Tentet* for seven wind instruments and rhythm section) he felt such an immediate affinity with it that he was able to absorb it effortlessly. A 14th-century French *estampie* (in his version for wind quintet) was dressed in a freshly colourful garb that is as much Koolmees as medieval.

That freedom in regard to existing music is a characteristic Koolmees shares with his former classmate Rob Zuidam. Coincidentally, both have used identical music from Burundi (a nearly-unison duet for two women's voices) - one for the first movement of *Monster* and the other for the vocal duet *Calligramme/il pleut*. There is talk these days of a 'Rotterdam School' - alongside the 'Hague School' of Andriessen, De Bondt and Wagenaar - but it is based more on other traits Koolmees shares with his mentor Klaas de Vries and his contemporaries Jan van de Putte and Arthur Sauer. They are all voracious readers, with a strong preference for world literature. It gives their music a broad reference base and, oftentimes, an intuitive character.

Koolmees shares another fascination with Sauer: film. Sauer has written several film scores; Koolmees, an avid cinema-goer, considers film (in addition to literature) the most influential inspiration for his work. The advantage of borrowing models from other disciplines is that it is already, in a sense, an 'arrangement'. Use Bach as an example and the effect is blatant and immediate. But take the rhythm and the narrative quality of the *Iliad* or a Francis Ford Coppola film and you can embellish to your heart's content. The fact that it is a different medium makes it easier to appropriate material.

In addition to Homer, W.F. Hermans and the Russians mentioned earlier, De Sade is another of Koolmees' favourite authors. His one-act *Lettre de cachet* is based on letters that the marquis wrote while in prison. Koolmees was fascinated by the zealous fervour with which De Sade had his characters commit crime upon crime. Even in prison De Sade was spiritually free.

The remaining characters in this one-acter sing the passages of De Sade's letters devoted to themselves, and appear as marionettes whose strings are pulled by him alone.

De Sade's work also demonstrates how closely related destructiveness and creativity actually are. Koolmees has often experienced that proximity first hand, for instance while composing the piano work *Itar*, where bashing the piano to smithereens aroused a certain thrill in him. He considers World War I the apex of human barbarism. The forbidding strip of land between the German and Allied trenches, where at night secretive activity took place and during the day thousands of soldiers perished, inspired him to compose the piano trio *Niemandsland* (No Man's Land, 1999).

The Vietnam war provided the material for the composition *Charlie don't surf!* for symphonic brass ensemble. The literary and cinematographic models for this work were Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, the poem *The Hollow Men* by T.S. Eliot (which refers to Conrad's novella) and of course Coppola's masterful Vietnam epic *Apocalypse Now*. Just like the famous quote "I love the smell of napalm in the morning" (which Koolmees affixed to the *Lettre de cachet* as a motto), the film's phrase "Charlie don't surf!" demonstrates the utter madness of the war in Vietnam. While composing the work Koolmees reread the book and watched the film a few times in order to better integrate the pace of his models into the music. In other pieces as well, Koolmees imitates the rhythm with which Coppola introduces characters, the way he lets you lose your way and then provides the occasional landmark.

Lettre de cachet is dedicated to Coppola and was apparently inspired by a number of his films. There is a resemblance between De Sade and Captain Kurtz, the main character in *Apocalypse Now*, who has cut a deal with the devil in order to facilitate his goals. The work breaks with time and space - characters sing the letters De Sade is writing about them - a technique borrowed from *Woodstock*, in which the screen, at a certain point, is split in two. Koolmees briefly quotes the film music from Coppola's *Dracula*, and he repeatedly exposes the listener, à la Hitchcock, to music whose meaning only becomes evident later on. But the most filmlike is the montage editing of *Lettre de cachet*, with many its 'hard' seams. Violence from the distant past is the theme of Koolmees' sensational oratorio *De Toren van Babel* for soloists, choir and Baroque orchestra. The piece was premiered in 1999 during a festival devoted to his work. For this piece he chose the bloodiest passages of the Old Testament, sung simultaneously in no less than seven languages. In four Cantatas and an Epilogue he again creates an intentionally heterogeneous whole, around which the dialogue of the Grand Inquisitor and Jesus from Dostoevsky's *The Brothers Karamazov* is used as a framework. Balancing the overall violence are gently ironic stylistic quotes, such as a mellifluously Purcellesque passage sung to text from the Song of Songs.

The organ work *Ten oorlog!*, inspired by the similarly-named collection of Shakespeare's historical plays by the Belgian author Tom Lanoye, with its deep, growling chords and strident sound combinations, once again demonstrates that for Koolmees, brute force, vitality and irony are not unusual bedfellows.

Of a more peaceable nature is the short composition *Rozen*, composed on a commission from European Capital of Culture Rotterdam, as a musical counterpart for the long fence adorned with plastic roses that the artist Lydia Schouten constructed at the municipal garbage incinerator in Rotterdam-South. Koolmees translated the roses into canned birdsong, against which a soprano, accompanied by string quartet, discreetly intones Psalm 90. It was meant as kitsch, but to the composer's surprise the combination of quasi-medieval notes and a nightingale produced a terribly melancholy result. Exactly the way beauty occasionally manifests itself: as an unexpected gift at the edge of the rubbish heap.

Theo Muller

(translation: Jonathan Reeder)

COMPOSITIONS

Chamber music

Für Elise (1985)

for 4 saxophones

duration: 1'

Ms

Itar (1987; rev. 1993)

for piano

duration: 15'

dedicated to Rita Knuistingh Neven

Monster (1988)

for bass clarinet and baritone saxophone

duration: 8'

dedicated to Maarten Prins and

Joost van Berkel

3 Walsjes om een blauwtje te lopen (1989)

for piano 4-hands

duration: 3'

commissioned by "Mens en Melodie"

Ms

Greiv (1992)

for trombone and string quartet

duration: 10'

FCM, commissioned by Huismuziek

dedicated to Klaas de Vries

Trotter (1993)

* for three clarinets

duration: 5'

commissioned by the Rotterdam Art Foundation and the SKVR Rotterdam

publ. Ascolta, Houten

* version for 3 trombones (2001)

FCM, commissioned by the Nieuw Trombone Collectief

Golgatha (1994)

for string quartet

duration: 14'

commissioned by the Rotterdam Art Foundation, on the occasion of Confrontaties V

dedicated to Jacqueline Kooter

Mars! (1995)

for clarinet, trombone, 2 percussionists, accordion and double bass

duration: 1'

commissioned by the Rotterdam Musicians (Muzikanten) Platform, on the occasion of the Sounds of Surprise Gala

Songs (1995)

for bassoon

duration: 8'

commissioned by the Rotterdam Art Foundation, on the occasion of the ConSequenze Festival 1995

'voor Jacqueline' (1997)

tape

duration: 10'

Niemandslad, a very satisfactory first day (1999)

for violin, 'cello and piano

duration: 22'

at the request of Theater Lantaren/Venster for the Rembrandt Trio

dedicated to Ellen van Wijk and

Jan Eelco Prins

Als reusachtige zwermen van vleugelwiekende vogels (1999)

for 4 percussionists

duration: 10'

commissioned by Theater Lantaren/Venster (Rotterdam), on the occasion of Rotterdams Fabriikaat

Caprice (1999)

for violin solo

duration: 3'

commissioned by Theater Lantaren/Venster (Rotterdam)

Estampie (2000)

for oboe, soprano saxophone, clarinet, bassoon and bass clarinet

duration: 4'

FCM, commissioned by the ensemble

Calefax

Rusty bells (2000)

for saxophone, el. violin, percussion, tape and electronics

duration: 15'

FCM, commissioned by the Rosa Ensemble

De vliegende Hollander (2001)

for harmonium

duration: 16'

FCM, commissioned by Dirk Luymes

Nar (2002)

for basset horn and percussion

duration: ca. 8'

FCM, commissioned by Bouman & Koleva

Orchestra/Chamber orchestra/Large ensemble

Suite (1985)

for violin, harp and chamber orchestra 2222 2200 str(10.8.6.4.2.) vl-hp-solo

duration: 8'

Ms

Waters en wortelen - part 2, The art of surfing a monster (1991; rev. 1995)

for chamber orchestra

0200 2220 str(10.8.6.4.2.)

duration: 11'

dedicated to Bernard van Beurden

Tentet (1991; rev. 1995)

cl(sax-s) sax-t(sax-s) sax-t h trp trb tb perc pf cb

duration: 11'

dedicated to the mother of the composer

Cantate (1993)

for large orchestra

5555 4441 6perc hp 2pf str sax-s-solo

duration: 9'

on the occasion of Residentie Orkest 90 years

first prize of composer's competition organized by the Hague Philharmonic Orchestra

Sinterklaas bestaat niet, in memoriam W.F. Hermans (1996)

1000 3sax 1330 pf cb

duration: 15'

FCM, commissioned by Orkest De Volharding

Avalanche (1996)

for large wind orchestra

4484 4sax 4442 6perc 2pf cb

duration: ca. 20'

FCM, commissioned by the Symphonic Windorchestra of the Rotterdam Conservatory of Music

dedicated to Åsa Olsson

Blues, Cantate 2 (1999)

for large orchestra

5555 4441 6perc hp 2pf str sax-s-solo

duration: 12'

FCM, commissioned by the VU-Orchestra

Toccata, Cantate 3 (1999)

for large orchestra

5555 4441 6perc hp 2pf str sax-s-solo

duration: 3'

FCM, commissioned by the VU-Orchestra

Charlie don't surf! (2001)

for brass and percussion

4441 4perc

duration: 18'

FCM, commissioned by the Rotterdam Philharmonic Brass on the occasion of the Festival Be Brassy

Les fumées (2001)

for jazz-band

2sax trp trb g ham-org drums cb

duration: 4'

FCM, commissioned by Jazzerall

Multa non multum - De omnibus aliquid, de toto nihil (2002)

for narrator and ensemble

recit cl trp trb harm 3perc hp 2vl vla vc cb

duration: ca. 20'

FCM, commissioned by the Doelenensemble

Keten (2002)

for trumpet, organ and symphony orchestra

3343 4231 7perc 2hp harm str trp-solo org-solo

duration: 18'

FCM, commissioned by the Rotterdam Philharmonic Orchestra

Vocal music

Thebe (1986)

for mixed choir and wind ensemble

GK4 2222 2040

duration: 20'

dedicated to Bernike Pasveer

Ms

Aed Mac Ainmirech (1990; rev. 1996)

for mixed choir, violin, viola, trombone and percussion

text: trad. Irish

duration: 13'

FCM, at the request of Venus

Posjlost (1991; rev. 1995)

for mixed choir, 2 clarinets, percussionist and double bass

text (Russian): N. Gogol

duration: 16'

commissioned by the Amsterdam Foundation for Art and the Nederlands Studenten Kamerkoor

Games (1993)

for mezzo-soprano, 2 percussionists and harp

text (English): B. Stoker, Dante Alighieri

duration: 12'

FCM, commissioned by the Lewd Fat Bells

dedicated to Guyette Delgorge

De naam (1994)

for mezzo-soprano, mixed choir and ensemble

sopr-m GK4 2trp 2perc 2vl vla vc cb

duration: 12'

text (Dutch): Paul Biegel

FCM, commissioned by the Nederlands Studenten Kamerkoor

Ms

Lilywhite (1994)

instrumentation of: Greiv, Games and Golgatha

for mezzo-soprano, brass instruments, percussion, harp and string orchestra

sopr-m 0000 0220 2perc hp str(10.8.6.8.4.)

duration: 36'

text (English): B. Stoker and Dante Alighieri

dedicated to Klaas de Vries,

Guyette Delgorge and Jacqueline Kooter

2 Koralen (1995)

for mezzo-soprano, mixed choir and organ

duration: 7'

Ms

Stanza (1995)

* for women's choir and organ

text (old German): from Glogauer Liederbuch, 1480

duration: 12'

commissioned by the Foundation Culturele Manifestaties Laurenskerk, on the occasion of 5 May 1995, dedicated to the

Nederlands Studenten Kamerkoor

* version for voice, 2 trumpets and string orchestra

De toren van Babel (1998)

oratorio

sopr alt 2ten bar bas GK6 3rec 2201 2ob-c/ob-am 0230 perc lute org 8vl(vla-am) 3vla 2vc cb/vlo

text: excerpts from the Bible (Latin, Hebrew, Italian, French, Spanish, Greece and English)

duration: 75'

FCM, dedicated to Daniel Reuss

Leviathan 666 (2000)

sopr alt ten bas GK9

text: excerpts from the Bible (Latin, French and Hebrew)

duration: 13'

FCM, commissioned by the Evangelische Omroep

Rozen (2000)

for soprano, percussion, string quartet and tape

text: excerpts from the Bible (French and Italian)

duration: 10'

FCM, commissioned by Captured Images

Ten oorlog - Itar V - The final version (2000)

for mezzo-soprano and organ

text: excerpts from the Bible (Italian)

duration: 10'

commissioned by Luchtkastelen, dedicated to Rita Knuistingh Neven

Music theatre

Zuil van Volta (1985)

ballet music

for 10 accordions

Ms

Het uur U (1986)

for narrator, flute, bassoon and ensemble

recit 1022 1310 perc 2g 2hp pf 2vl cb

text (Dutch): M. Nijhoff

Ms

Reis langs de elementen (1989)

together with Bart de Kemp and Leontien Lieffering

electronic music

Ms

Lettre de cachet (1997)

music theatre

sopr alt bar dancer 0121 0000 perc hp pf 2vl vla vc cb trp-trb-solo

text (French): based on D.A.F. de Sade

duration: 40'

FCM, commissioned by the Festival In de Branding
dedicated to Francis Ford Coppola

Arrangements

4 Slovak folk songs (B. Bartók) (1984)

arr. for mixed choir and ensemble

GK4 hp str(10.8.6.4.2.)

Ms

Carmen-suite (G. Bizet) (1985)

arr. for 4 flutes and harpsichord

Ms

4 Tango's (K. de Vries) (1985)

for voice and 4 accordions

Ms

Messe de Nostre Dame (G. de Machaut) (1988)

arr. for 3 voices and ensemble

3voices 2111 1110 perc pf vl vla vc cb

Ms

Mauthausen-balladen (M. Theodorakis) (1988)

arr. for soprano, mezzo-soprano, oboe and organ

Ms

Sonata No 2 op. 14 (S. Prokofiev) (1990)

arr. for 10 accordions and string quartet

Ms

So ist mein Jesus nun gefangen (Matthäus Passion, J.S. Bach) (1996)

0000 3sax 1330 pf cb

duration: 5'

commissioned by Orkest De Volharding

Estampie (France, 14th century, An.) (1999)

for organ

COMPACT DISCS

Songs

for bassoon

Johan Steinmann, bassoon

*ConSequenza CD, CV KN 2

Trotter

‘Ascolta!’

for 3 clarinets

Arthur Brugman, Henk Jan Hendriks, Arthur Vogel

*SKVR-150

CV: Composers' Voice

FCM: commission, stipend or other kind of financial support by the Fund for the Creation of Music, Amsterdam

KN: Key Notes

Ms: Manuscript

ISBN 90-74560-48-2

© MuziekGroep Nederland, 2002

Photo: Marco Borggreve

price: €2,25

2.(09.02)

