

MICHEL VAN DER AA

MICHEL VAN DER AA: BIOGRAFISCHE GEGEVENS

Michel van der Aa (1970) studeerde compositie en muziekregistratie aan het Koninklijk Conservatorium te Den Haag. Hij volgde compositielessen bij Diderik Wagenaar, Gilius van Bergeijk en Louis Andriessen. In 1993 startte hij een opnamebedrijf voor hedendaagse muziek.

Hij heeft instrumentale, orkestrale en elektronische stukken gecomponeerd en werkte veelvuldig samen met kunstenaars uit andere disciplines. Zijn werk wordt uitgevoerd door gerenommeerde musici in Nederland en in het buitenland.

In 1994 nam hij deel aan de International Dance Course for professional Choreographers and Composers met behulp van een beurs van het Fonds voor de Podiumkunsten. In nauwe samenwerking met choreograaf Philippe Blanchard maakte hij in 1996 *Staring at the Space*. Dit avondvullend werk voor orkest en 10 dansers was een opdracht van het Norköpping Symphony Orchestra Sweden.

In het seizoen 1997/98 was hij "composer in residence" van Slagwerkgroep Den Haag. In 1999 componeerde hij tape inserts voor de opera *Writing to Vermeer* van Louis Andriessen/Peter Greenaway.

Met zijn stuk *Between* won Van der Aa de Gaudeamus Prijs 1999. Het Amsterdamse Fonds voor de Kunst gaf hem in 2000 de Matthijs Vermeulen Aanmoedigingsprijs voor *Attach*.

In februari 1999 ging *Faust* in première in Tokyo, een groot werk voor kamerorkest, dansers en acteurs, geschreven in opdracht van het New National Theatre Tokyo.

Michel van der Aa kreeg opdrachten van onder meer Slagwerkgroep Den Haag, VPRO televisie (Reiziger in Muziek), Norrköping Symphony Orchestra Sweden, Donaueschinger Musiktage, Ives Ensemble, New National Theatre Tokyo, Spring Loaded Festival London, Schönberg Ensemble, Tomoko Mukaiyama, Maarten Altena Ensemble, De Nederlandse Opera, PFS Ensemble Sweden.

Uitgebreide informatie over het werk van Van der Aa is te vinden op:
www.doubleA.net

MICHEL VAN DER AA: BIOGRAPHICAL DATA

Michel van der Aa (1970, The Netherlands) studied composition and music recording at the Royal Conservatory in The Hague, The Netherlands.

He took composition lessons with Diderik Wagenaar, Gilius van Bergeijk and Louis Andriessen. In 1993 he founded a recording company, specialized in the production of contemporary music. He has composed instrumental, orchestral, vocal and electronic pieces and has collaborated frequently with artists in other fields. His pieces are performed by established musicians and ensembles in The Netherlands and abroad.

In 1994 he received a scholarship from the Foundation of Performing Arts which enabled him to participate in the International Dance Course for professional Choreographers and Composers, England. In 1996 he composed *Staring at the Space* in collaboration with choreographer Philippe Blanchard. This full-length piece for orchestra and ten dancers was commissioned by the Swedish Norrköping Symphony Orchestra.

In the 1997/98 season he was the composer in residence with The Hague Percussion Group. In 1999 he composed electronic tape inserts for the Louis Andriessen/Peter Greenaway opera *Writing to Vermeer*.

His composition *Between* has won the International Gaudeamus prize 1999. Van der Aa won the Matthijs Vermeulen Incentive prize from the Amsterdam Art Foundation in 2000 for *Attach*.

Faust, a large work for ensemble, dancers and actors received its premiere in February 1999 in Tokyo. It was commissioned by the New National Theatre Tokyo and performed by the Nomad Ensemble.

Michel van der Aa was commissioned by The Hague Percussion Group, VPRO television, Donaueschinger Musiktage, Norrköping Symphony Orchestra Sweden, Ives Ensemble, New National Theatre Tokyo, Spring Loaded Festival London, Schönberg Ensemble, Tomoko Mukaiyama, Maarten Altena Ensemble, The Netherlands Opera, PFS Ensemble Sweden

More information about Van der Aa's work can be found on:
www.doubleA.net

MICHEL VAN DER AA: THEATRALE VERBEELDING

In de wentelingen van de jonge componist Michel van der Aa zoek je naar vaste polen van zijn idioom. Een daarvan is een sterke theatrale verbeeldingskracht. Dramatis personae nemen verschillende identiteiten aan. Zichtbaar spelende musici op het toneel zijn niet altijd hoorbaar, of ze interacteren met hun elektronische *evil sisters*, gemanipuleerde klanken op tape. Zo ontstaat een theatrale, virtuele ruimte die zich niet beperkt tot de concertzaal, maar zich uitstrekt tot in het hoofd van de toeschouwer. De context waarin de verschillende dramatis personae zich bevinden, verandert onophoudelijk, vaak met abrupte overgangen naar verschillende geluidslandschappen. Harde *cuts* en montage-procedés verraden een digitale gevoeligheid en zapmentaliteit van de componist, die zijn roots in de opname-techniek heeft liggen. Ruimte en tijd, dat zijn de fascinaties van Michel van der Aa, die niet nalaat te morrelen aan de perceptie van de toeschouwer. Het liefst zet hij die op het verkeerde been, of appelleert hij aan een misselijk makend gevoel in de maag dat je ondergaat wanneer je denkbeeldig een vliegtuig uitspringt, door hemzelf omschreven als 'luchtzak'. De fysieke, theatrale laag van zijn muziek spreekt ook choreografen aan met wie hij veelvuldig samenwerkt. Onder zijn direct aansprekende composities gaat echter een intellectuele laag schuil, een heldere structuur. Dit is precies waarin zijn latere idioom zich van zijn vroegere onderscheidt. Kwamen stukken als *Auburn* op intuï tieve en speelse wijze tot stand met een veelheid aan ideeën, in zijn recente trilogie voert hij consequent één concept door, met een minimum aan materiaal. Wellicht sijpelt er een residu van de Haagse School door in *Attach*, *Between* en *Above*. De titels spelen een sleutelrol in de manier waarop hij het materiaal positioneert, en suggereren een zekere afstandelijkheid. Volgens Van der Aa dekken de one-liners echter niet de emotionele lading van zijn muziek, maar slechts het skelet van het stuk. Hij vindt zijn muziek verre van afstandelijk en mathematisch, eerder fysiek en menselijk. *Between*, geschreven tijdens zijn periode als composer-in-residence van de Slagwerkgroep Den Haag en in 1999 beloond met de Internationale Gaudeamus prijs, is misschien wel zijn meest mathematische stuk, maar beschikt niettemin over een aardse kracht. *Attach* en *Above* zijn spelersstukken die sterke reacties ontlokken en communiceren met het publiek. Want dat is voor Van der Aa een belangrijke waarde van zijn muziek. "Ik houd ervan om extreme reacties op te roepen."

"Ik heb wel vertrouwen in de machine die ik wat nieuwsgierig op zijn voetstuk of onder zijn stolp zie staan, maar ik wantrouw de machine die in mezelf zit." (G. Duhamel)

DRAMATISCH CONFLICT: MENS VERSUS MACHINE

Van der Aa werpt nieuw licht op de oeroude antithese mens versus machine die bij hem eerder een paradox is. In een belangrijk deel van zijn oeuvre combineert hij op geraffineerde wijze een live uitvoering met elektronische klanken op tape. Hij is gefascineerd door het spanningsveld dat ontstaat door de rigiditeit van de tape tegenover het menselijke van de musicus. Die moet reageren op hele strenge cues. “Musici moeten echt op het puntje van hun stoel zitten om op tijd te zijn, de energie die je daarvan krijgt vind ik interessant. Ik houd erg van een uitputtingsslag, van een bijna masochistisch gevecht tegen de tape, zoals in *Oog* en in *Attach*”, aldus Van der Aa. In *Oog* voor cello en tape uit 1995 dicteert de cello aanvankelijk de tape. Gaandeweg neemt de elektronische tape, samengesteld uit de klank en noten van de cellopartij, het heft in handen en verdringt de ‘live’ cello in zijn elektronische evenknie. De live cello kiest vervolgens zijn eigen weg en ontkoppelt zich volledig van de tape. Er wordt een rigiditeit bij de musicus in de hand gewerkt door de notatie die Van der Aa in deze stukken met tape hanteert: hij combineert een real time notatie in minuten en seconden met een metrumaanduiding. Musici en dirigent zijn willoze marionetten van de stopwatch. Anders dan bij Stockhausen, die musici een zekere vrijheid geeft om op cues te reageren. “Mijn tapes liggen zo dicht op de partituur, het zou niet lukken met cues. Het raderwerk is juist een van mijn krachten denk ik.” In *Attach*, geschreven in opdracht van het Schönberg Ensemble en bekroond met de Aanmoedigingsprijs van het Amsterdams Fonds voor de Kunst, vormen de tape en het ensemble twee objecten die elkaar helpen één geheel te worden. De tape plakt een nieuwe boventoonreeks, - een van akkoorden afgepelde boventoonreeks die vervolgens gemanipuleerd is - terug op dezelfde lange noten in het ensemble. “De tape is een masker dat op de live instrumenten wordt geplakt. Instrumenten worden vals en krijgen een andere identiteit.” Net zoals de Franse structuralist Lévi-Strauss, voorloper van de postmodernisten, gelooft Van der Aa niet in de absolute identiteit van de musicus, het instrument en de tape, maar onderzoekt hij de interactie tussen relatieve concepten. Een musicus die rigide wordt, een tape die beziel raakt en een instrument dat beroofd wordt van zijn traditionele klankkleur. “Ik zie de tape als extra instrument, een verlengstuk: ik gebruik hem alleen maar omdat ik er dingen mee kan doen die ik niet met een instrument kan doen, zoals het losknippen van boventonen of het maken van akoestieken om een live instrument heen. Mijn tapes zijn erg leeg en vormen geen volle klankbanen, waar zo nu en dan een instrument in verdringt.” Bij Van der Aa zijn de tapes eigenlijk altijd samengesteld uit de instrumenten waarmee zij interacteren. Dat heeft voor hem een theatrale betekenis. “Je kan mensen enorm verwarren. In *Oog* neemt de tape de a over van de celliste die stopt met strijken. Dat zie je gebeuren. Het aanzwengelen of afbreken van energie, het uitlokken van reacties is voor mij erg belangrijk.” Van der Aa lijkt de tape te hanteren als middel tot vervreemding, maar Van der Aa ontkent heftig. “De tape maakt juist deel uit van de illusie. Ik gebruik hem om een andere kant van het stuk te laten zien, de tape is organisch verbonden met het stuk.”

TRAGISCHE IRONIE

Van der Aa mag zeker niet als tape-componist geëfficheerd worden. Hij schrijft ook puur instrumentale muziek. Er zit echter altijd wel een addertje onder het gras. Een van zijn belangrijkste werken, *Wake* uit 1997, is commedia dell'arte voor een slagwerker en een mime-slagwerker. Van der Aa onderzocht in hoeverre een visuele en auditieve partij met elkaar zouden interfereren in een virtuele canon. Beide slagwerkers 'spelen' hetzelfde materiaal na elkaar. Van der Aa, zich altijd bewust voor wie hij componeert, schreef *Wake* voor Arnold Marinissen en Ron Colbers. "Ron heeft theatrale ambities, en heeft veel Kagel gespeeld." *Wake* heeft een Pierrot-achtige humor. Colbers speelt de tragikomische rol van een spartelende slagwerker die heel graag wil maar machteloos met zijn stokken in de lucht maait. De mislukte pogingen om zijn maatje bij te benen en de ijdele hoop op klinkend resultaat geven het humoristische stuk een tragische ondertoon. Je ziet zijn partij op het toneel, je hoort virtuele barensweeën in je hoofd. Kagels *Dressur*, waarin Colbers ook een glansrol speelde, heeft een politieke geladenheid, stelt machtsverhoudingen in de muziek aan de kaak. Van der Aa heeft echter geen politieke ambitie, maar beschouwt zich eerder als een humanist. "Het gaat bij mij uiteindelijk over mensen en hun emoties."

Van der Aa maakte ook dankbaar gebruik van de theatrale uitstraling van pianiste Tomoko Mukaiyama, voor wie hij *Just Before* schreef. "Wat ik doe is het omdraaien van de gestiek bij bepaalde akkoorden, een geweldig groot majestoso akkoord aangeven, terwijl het mezzopiano is." De theatrale gebaren zijn visueel vormgegeven in een ballet van kruislingse armbewegingen. Mukaiyama springt met de rechterarm over de linker heen met onmogelijk snelle Ligeti-achtige clusters, als een op hol geslagen snare drum tegen de puls in. Ook in *Between* paste Van der Aa dramatische stijlmiddelen toe, zoals ironie. Tijdens het slot klinken er cymbals op de tape, die daadwerkelijk afgedempt worden door de slagwerkers op het podium. "Vreemd genoeg hoor je even later toch weer die cymbals. Ze zijn zelfresonerend geworden. Het slot is gespiegeld aan het stille begin, waar de slagwerkers playbacken. Dat de slagwerkers vergeefs proberen hun instrumentarium het zwijgen op te leggen of juist niet aan de praat krijgen, heeft een theatrale werking. In het gevecht tussen mens en 'machine', 'reageert' dit keer de machine zelf."

VIRTUELE RUIMTE, LUCHTZAKKEN, IVOREN BAL QING DYNASTIE

Een belangrijk stijlkenmerk van Van der Aa vormen zijn zogenaamde 'luchtzakken'. *Just Before* gaat bij uitstek daarover. "Als je uit een vliegtuig springt, is er een moment dat je niet valt en niet omhoog springt. Op dat moment voel ik even helemaal niks." Van der Aa rekt een moment op en bevriest de tijd. Wanneer een akkoord uitklinkt, knipt hij de galmstaarten van akkoorden open, in verschillende etappes. In het vacuüm spelen de instrumenten, of volgt er eerst een korte stilte. "Dit is misschien mijn manier om met polyfonie om te gaan. Ik maak er gewoon een nieuwe tijd bij." Met deze vacuüm-momenten brengt hij een muzikale ontwikkeling tot stilstand, en houdt hij tegelijkertijd de spanning in de climax zo lang mogelijk vast. *Just Before* is een muzi-

kaal elastiek dat drie keer uitgetrokken wordt en terugveert. Een fuga-gedeelte uit de pianopartij veert even later terug in de tape.

Van der Aa combineert lineair denken met een cyclische opvatting over tijd. Zijn muziek verloopt volgens conceptuele processen die tegelijkertijd weer ontkend worden. In *Between*, het tweede deel van zijn trilogie, visualiseerde hij de vorm van zijn stuk met een kunstvoorwerp uit de Chinese Qing dynastie, een ivoren bal met verschillende schillen. “Ik had een idee voor het openknippen van de vorm en het plaatsen van materiaal tussen ander materiaal. Dat gebeurde in het groot in de vorm, maar ook in details zoals ritmische schakeringen en timbrewisselingen. Ik knipte een A-fragment open, gevolgd door een moment van stilte, dan hoor je nog even een flard A op tape, dan begint B. Je hoort steeds een terugblik, de schillen van de bol.

Above, geschreven voor het Ives Ensemble, is een soort fuga. “De tape zorgt voor een nieuwe omgeving. Het idee is dat ik hetzelfde notenmateriaal letterlijk in het ensemble herhaal en alleen de tape verander. Daardoor verandert de hele context van de noten. De tape bestaat uit herhalingen en voorbeschouwingen van momenten. Ik heb uit de ensemble-klank momenten opgetild en helemaal uitgerekt, er een klankveld van gemaakt, en die bovenop andere momenten neergezet.” Van der Aa gebruikt montage-procedés. Zelf vindt hij de term montage-structuur misleidend, omdat zijn muziek daarvoor te veel doorgecomponeerd is. Hij creëert een virtuele ruimte met dimensies die we niet direct kunnen waarnemen, waarin objecten bewegen. Hij speelt met je gevoel voor afstand en tijd. Van der Aa is zeer geïnspireerd door de geweldige, abstracte sculpturen van de Indiase beeldend kunstenaar Anish Kapoor die zodanig zijn uitgeslepen dat wanneer je er je hoofd in steekt, je een oneindige diepte ziet.

DIGITALE GEVOELIGHEID

Harde, abrupte overgangen naar klankvelden, echo's of stilte weerspiegelen een zamentaliteit en digitale gevoeligheid. Ze zijn het residu van zijn eerdere opleiding klankregistratie. Van der Aa: “Dat ik gemakkelijk kan knippen is denk ik de consequentie van mijn ervaring met computers en geluidstechniek. Ik ben die elektronische trucs akoestisch gaan toepassen. De *cuts* hebben ook te maken met het bevriezen van dingen, het stopzetten van een proces op een buitenmuzikale manier. Ik zie dat als een handeling, die absoluut teatraal is. Het liefst zet ik er nog een vieze klik onder.” Elektronische en akoestische tikgeluiden roepen associaties op met het aan- of uitzetten van een machine. In het unisono-stuk *Attach* is de digitale puls het hoofdonderwerp. Het ensemble neemt het op tegen bezwerende tikken op de tape en raakt uit fase. “Ik houd heel erg van de puls, die vind ik primair. Als oervorm in de dans en als het kloppen van een hart of bloed. Het is een bindmiddel dat alles bij elkaar houdt.” De metronoom zwiept in *Attach* het ensemble aan. Van der Aa wekt een ongemakkelijk gevoel op bij de luisteraar.

“Ik begin met een puls en zet daar een veel snellere puls onder. Door de toenemende dichtheid krijg je interne, moleculaire patronen. Instrumenten blijven hangen en raken uit fase. Herhaling komt heel veel in mijn muziek voor zonder dat het minimalistisch is. Uit de obsessieve herhaling spreekt eerder autisme of onmacht: het blijven hangen in een idioom en er dan helemaal niet meer uitkomen. Ik zie dat als een ziektebeeld.” De digitale tikken zorgen voor muzikale stilstand, ze zetten alles even stil, niet tutti, maar bij een paar musici. “Dan krijg je verschillende tijdassen, waardoor het stuk helemaal uit elkaar loopt.”

‘GETTING RID OF THE WATER’, DANS, MUZIEKTHEATER

Van der Aa beschouwt zijn deelname aan de Internationale Cursus voor professionele Choreografen en Componisten in 1994 als doorslaggevend voor zijn ontwikkeling als componist. Artistiek leider en choreograaf van het Engelse dansgezelschap DV-8, Loyd Newson, oefende naar zijn zeggen een ingrijpende invloed op hem uit: “Vooraf bij jezelf leren nagaan wat je wil zeggen met een stuk voordat je eraan begint te werken. Kwijtraken van de rommel erom heen, *getting rid of the water*, noemde hij dat.” Van der Aa kwam in een stroomversnelling terecht met het visionaire werk *Oog* en talloze vruchtbare samenwerkingen. *Now [in fragments]* bezegelde het huwelijk met zijn artistieke *soul mate* en choreograaf Ben Wright. Deze geometrische choreografie gaat over het thema afscheid. “Aan de ene kant dachten we aan vergankelijkheid, het lineaire idee van tijd, aan de andere kant aan het cyclische, de tijd als een spiraal. Alles herhaalt zich en gaat heel langzaam vooruit.”

Van der Aa’s theatrale ruimte met motorische objecten en zijn visuele, filmische en fysieke taal zijn kennelijk aantrekkelijk voor choreografen. In *Staring at the Space* experimenteerde Van der Aa samen met de choreograaf en tegenpool Philippe Blanchard met ruimtelijke opstellingen in wisselende bezettingen, die onverwachts opduiken in de *spotlights*. Een van de dansers merkte het volgende op: “Jouw muziek klinkt altijd of er iemand in het huis ernaast aan het verbouwen is. Er is een buitenwereld, een soort context.” Van der Aa: “Toen dacht ik, misschien is dat zo, maar ik doe dat niet bewust.”

In de opera *Writing to Vermeer* van Peter Greenaway en Louis Andriessen vormen elektronische inserts van Van der Aa wel bewust het raam naar de buitenwereld. Ze werken vervreemdend in de voorstelling. “Die inserts zijn heel erg functioneel. Ik heb geprobeerd van realistische geluiden een abstracter, muzikaal verhaaltje te maken.” Het klankmateriaal van zijn metaforische soundtracks is meestal afkomstig van instrumenten, een enkele uitzondering daargelaten. “Ik houd erg van organische materialen, het breken van takken in *Now [in fragments]* is mijn favoriete geluid dat in een heleboel stukken terugkomt. Ik ervaar het als een symbool dat ik met me mee draag.”

POST-HAAGSE SCHOOL

Zijn meest gespeelde en eerste volwassen compositie is *Auburn* voor gitaar en tape, de instrumenten van zijn muzikale verleden. De veelkleurige solo-sequens verbindt diverse gedachten. Het impulsieve debuut blikst vooruit op 'extended' instrumentale technieken. Op de tape worden gitaarsnaren met een vioolstok aangestreekt, zodat een elektronisch alter ego van de gitaar ontstaat. Er is een strakke, bijna theatrale regie van musicus en tape. *Double* voor viool en geprepareerde piano, geschreven voor de violiste Maria del Mar Escarabajal en Tatiana Koleva, is een supertheatraal stuk over de communicatie tussen die twee vrouwen. De slagwerker annex pianiste misleidt de violiste die op een schijnbeweging reageert. Het duo borduurt in eerste instantie voort op de viool-pianoliteratuur om daar vervolgens uit te breken met een gevecht. Het Japanse Ensemble Nomad treedt in de voetsporen met een versie voor fluit, viool, cello en piano, *Quadrivial*, in de Gaudeamusweek 2000. Met dit ensemble onderhoudt Van der Aa een nauwe band sinds hun uitvoering van zijn muziek voor de choreografie *Faust*. Daarin deed hij onderzoek naar materiaal voor zijn latere trilogie-stukken *Attach* en *Above*.

Van der Aa maakte als componist de laatste paar jaar een razendsnelle ontwikkeling door. In 2000 werkt hij onder meer aan een opdracht van het Radio Kamerorkest onder leiding van Peter Eötvös voor het prestigieuze hedendaagse muziekfestival in Donaueschingen. Zijn idioom is stijlvaster geworden. In zijn trilogie voert hij conform de Haagse School één concept consequent door met een minimum aan materiaal van tien akkoorden. Hij formuleert antithesen, dialogen of conflicten tussen twee partijen. De neerslag van zijn opleiding aan het Haags conservatorium bij Diderik Wagenaar, Louis Andriessen en Gilius van Bergeijk verraadt zich in een hoketus van ensemble en tape. Van der Aa: "Ik heb wel die energie, helderheid en eenlijnigheid. Maar ik denk dat in de stukken van de Haagse School harmonie een belangrijke rol speelt, echte notenstukken zijn. In mijn werk is harmonie ondergeschikt aan een theatrale en elektronische laag. Het gaat om de relatie tussen ensemble en tape, en mensen onderling."

Sylvia Stoetzer

MICHEL VAN DER AA: THEATRICAL IMAGINATION

In the twists and turns of the young composer, Michel van der Aa, one tries to find enduring features in his idiom. One of these is a strong theatrical imagination. Dramatis personae take on various identities. Musicians who are visible on the stage are either not always audible or they interact with their electronic *evil sisters*, processed sounds on tape. A theatrical, virtual space comes into being which is not confined to the concert hall but is extended into the mind of the audience. The context in which the various dramatis personae appear is changing constantly, often with abrupt shifts to various soundscapes. Incisive *cuts* and montage techniques betray a digital sensitivity as well as the zap mentality of the composer whose roots lie in recording techniques. Space and time fascinate Michel van der Aa who does not shirk from tampering with the perception of the listener. He prefers to wrong foot the listener or to call to mind the nauseating feeling in your stomach when you theoretically jump out of an aeroplane, a feeling that he himself describes as an “airbag”. The physical, theatrical aspect in his music is also appealing to choreographers with whom he often collaborates. In the compositions, which appeal directly to the emotions, there also lies an intellectual and lucid structure. Here is the difference between his earlier and later work. Whereas the compositions such as *Auburn* evolved in a playful and intuitive manner with a lot of ideas, the recent trilogy is constructed on just one concept with the minimum of material. Perhaps a little of the ideas of The Hague school remains in works such as *Attach*, *Between* and *Above*. The titles are the key to how the material is situated and suggest a certain detachment. According to Van der Aa these one-liners do not express the emotional content of the music but only the outline of the piece. His music is physical and humane for him and not at all remote and mathematical. *Between*, written during his period as composer-in-residence with The Hague Percussion Group and awarded the International Gaudeamus prize in 1999 is perhaps his most mathematical piece but at the same time possesses a down-to-earth strength. *Attach* and *Above* are players pieces, which call to mind strong emotions and communicate with the audience. This is significant for Van der Aa in his music. “I like to evoke extreme reactions”.

“I have confidence in the machine, that curiously I put on a pedestal or under a glass, but I distrust the machine in myself.” (G. Duhamel)

DRAMATIC CONFLICT: MAN AGAINST MACHINE

Van der Aa throws new light on the age-old antithesis between man and machine that is a paradox for him. In a major part of his oeuvre he combines a live performance with electronic sounds on tape in a subtle way. He is fascinated by the tension, which exists between the rigidity of the tape and the humanity of the musician who has to respond to strict cues. "Musicians must be on the edge of their seats in order to be in time. The energy, which comes from this, is what I find interesting. I like the idea of a struggle to the finish very much indeed, of an almost masochistic fight with the tape as in *Oog [Eye]* and *Attach*", according to Van der Aa. At first in *Oog* for tape composed in 1995, the cello determines what happens on the tape. As the piece develops the electronic tape consisting of sounds and tones from the cello part takes control and drowns out the 'live' cello with its electronic counterpart. The live cello then goes its own way and detaches itself completely from the tape. The notation which Van der Aa uses in these pieces with tape encourages a certain rigidity in the playing of the cellist: he combines a real time notation in minutes and seconds with a metrical indication. The musicians and conductor are unwilling puppets of the stopwatch. In contrast to Stockhausen who gives his musicians a certain freedom to respond to cues. "For me it would not work with cues, because my tapes are so closely interwoven with the score. This is one of my strengths I think." In *Attach*, commissioned by the Schönberg Ensemble and awarded the Incentive prize of the Amsterdam Arts Foundation, the tape and the ensemble form two objects that help each other to form one totality. The tape 'pastes on' a new set of overtones, derived from the previous set of overtones present in the chords. The first set of overtones is manipulated and put back onto the same long notes in the ensemble. "The tape is a mask which is worn by the live instruments. Instruments become out of tune and receive a different identity."

Just like the French structuralist Lévi-Strauss and other precursors of the postmodernists, Van der Aa does not believe in the absolute identity of the musician, the instrument or the tape but instead examines the interaction between relative concepts: a musician who becomes unyielding, a tape which becomes emotional and an instrument that is deprived of its traditional timbre. "I see the tape as an additional instrument, an extension: I use it only because I can do things with it that is not possible with an instrument, like cutting out overtones or creating acoustical space around a live instrument. My tapes are very empty and do not contain full soundscapes that engulf the instrument once and awhile." Van der Aa's tapes always contain the sounds of the instruments, which interact with it. This has a theatrical meaning for him. "You can confuse people a lot. In *Oog* the tape takes over the A from the cellist who stops bowing. You see it happening. The pumping up or breaking down of energy, as well as provoking reactions is very important to me." It seems as though Van der Aa uses the tape as a means of distortion, but he strongly denies this. "The tape is an essential part of the illusion. I use it to show the other side of the piece, the tape is organically connected with it."

TRAGIC IRONY

Van der Aa should not be typecast as a “tape composer”. He also writes purely instrumental music although there is always a catch somewhere. One of his most important works, *Wake* composed in 1997, is commedia dell’arte for a percussionist and a percussionist who mimes. Van der Aa examined to what degree visual and audible parts could interfere in a virtual canon. Both percussionists ‘play’ the same material after each other. Van der Aa always conscious for whom he is composing, wrote *Wake* for Arnold Marinissen and Ron Colbers. “Ron has theatrical ambitions and has played a lot of Kagel.” *Wake* has a sort of “Pierrot” humour. Colbers played the tragicomic role of a floundering percussionist who really wants to succeed but helplessly flails his arms about in the air. The failed attempt to catch up with his companion and the idle hope of a resounding result gives this humoristic piece a tragic undertone. You see his part on the stage; you hear virtual labour pains in your head. Kagel’s *Dressur* in which Colbers also played a star role, is politically engaged and exposes the balance of power in music. This is not to say that Van der Aa has political ambition, but he considers himself a humanist. “My music is about people and their emotions.”

Van der Aa also made grateful use of the theatrical charisma of the pianist Tomoko Mukaiyama to whom he dedicated *Just Before*. “What I do is to reverse the conception of certain chords, indicating an enormous *maestoso* chord which is to be played *mezzo-piano*.” The theatrical gestures are structured within the form of a ballet of the movements of arms crossing each other. Mukaiyama throws the right arm over the left with impossible fast, Ligeti-like clusters like a wild snare drum flying against the pulse. In *Between*, Van der Aa also uses dramatic means such as irony. At the end cymbals sound on the tape which are actually muffled by the percussionists on stage. “Strangely enough you hear the cymbals again later on. They have become self-resonating. The end is a mirroring of the quiet beginning where the percussionists are miming. That the percussionists to no avail, try to silence their instruments or play them, works in a theatrical way. In the struggle between man and ‘machine’, the machine ‘reacts’ this time itself.”

VIRTUAL SPACE, AIRBAGS, IVORY BALL QING DYNASTY

An important style element of Van der Aa is the so-called ‘airbags’. *Just Before* is all about this. “When you jump out of an aeroplane there is a moment when you do not fall and do not rise. At that moment I do not feel anything at all.” Van der Aa extends this moment and freezes time. When a chord resonates he clips open the ends of the chord’s reverberation in different stages. In the vacuum the instruments play or there follows a short rest. “This is perhaps my way of dealing with polyphony. I just make a new time axis.” With these vacuum moments he brings musical development to a standstill and at the same time prolongs the tension of the climax as long as possible. *Just Before* is a musical elastic band that is stretched three times and then released. A fugal section from the piano part springs back in the tape.

Van der Aa combines a way of linear thinking with a cyclical conception of time. His music is based on conceptual processes that are simultaneously denied. In *Between*, the second part of his trilogy, he visualised his piece as an art object from the Chinese Qing dynasty, an ivory ball with several layers. “I had the idea of cutting open the form and placing material between other material. That happened in the form as a whole but also in details such as rhythmical patterns and changes in timbre. I cut open an A fragment, followed by a moment of silence, then you hear a snatch of A on the tape and then B begins. You keep on hearing a throwback, the layers of the ball.

Above, written for the Ives Ensemble, is a sort of fugue. “The tape provides new surroundings. The idea is that I repeat the same note material literally in the ensemble and only change the tape. In this way the whole context for the notes is changed. The tape exists out of repeats and previews of moments. I have lifted moments from the ensemble sound and stretched them out completely, then I made a soundscape and put other moments on top of it.” Van der Aa uses montage techniques. He finds the term montage structure misleading because his music is too through-composed for this. He creates a virtual space in which objects move with dimensions that we cannot immediately experience. He plays with our feeling for distance and time. Van der Aa is very inspired by the wonderful, abstract sculptures by the Indian artist Anish Kapoor which are so carved out that when you put your head inside you see an unfathomable deepness.

DIGITAL SENSITIVITY

Brittle, abrupt changes to soundscapes, echoes or quietness reflect a zap mentality and digital sensitivity. They are what is left from his earlier studies in sound recording.

Van der Aa: “That I can easily cut I think is a consequence of my experience with computers and sound recordings. I have used the electronic tricks acoustically. The *cuts* are also concerned with freezing things, stopping a procedure in an extra-musical manner. I see this as an operation, which is absolutely theatrical. I would even prefer to put an ugly click under it.”

Electronic and acoustical ticks are associated with turning machines on and off. In the unison piece *Attach*, the digital pulse is the main subject. The ensemble struggles against the mesmerising ticks on the tape and comes out of phase with each other.

“I really like a pulse which I find essential, as a primitive form in the dance the heartbeat and in the blood. It is what keeps everything together.” The metronome whisks the ensemble along in *Attach*. Van der Aa creates an uneasy feeling inside the listener.

“I begin with a pulse and then put a much faster pulse under it. Through the increasing density you get internal, molecular patterns. Instruments remain suspended and get out of phase. Repetition occurs a lot in my music without it becoming minimalist. The obsessive repetition is caused more by autism and powerlessness: suspended in an idiom and then not being able to get out of it. I see it as a compulsive illness.” The digital ticks allow for musical immobility, they stop everything for a moment, not tutti but with a few musicians. “Then you get several time axes and the piece disintegrates completely.”

‘GETTING RID OF THE WATER’, DANCE, MUSIC THEATRE

Van der Aa considers his participation in the International Course for Professional Choreographers and Composers in 1994 as essential in his development as a composer. Artistic director and choreographer of the English dance company DV-8, Loyd Nelson, made a tremendous impression on him: “Learn to realise for yourself what you want to say before you start to work. Dispose of all the exterior rubbish, he called it *getting rid of the water*.” Van der Aa’s work took a leap forward with the visionary work *Oog* and numerous productive collaborations. *Now [in fragments]* sealed the marriage with his artistic soul mate and choreographer Ben Wright. This geometric choreography deals with the theme of leave-taking. “On the one hand we thought of transience, the linear idea of time, on the other hand the cyclical aspect, time as a coil. Everything repeats itself and develops very slowly.”

Van der Aa’s theatrical space with objects like machines and his visual, cinematic and physical language attract choreographers. In *Staring at the Space* Van der Aa and the choreographer, his opposite number Philippe Blanchard experimented with three dimensional set-ups and changing groups of performers that unexpectedly show up in the *spotlights*. One of the dancers mentioned that: “Your music always sounds as if there is someone next door renovating his house. There is an exterior world, a sort of context.” Van der Aa: “I thought maybe that is so but it is not something I do consciously.”

The electronic inserts by Van der Aa in the opera *Writing to Vermeer* by Peter Greenaway and Louis Andriessen do consciously form a window on to the outside world. They work as distortions in the performance. “Those inserts are very functional. I have tried to make an abstract, musical story from realistic sounds.” The sound material of his metaphorical soundtracks is mostly derived from instruments. “But I really like organic materials, the breaking of twigs in *Now [in fragments]* is my favourite sound and it appears in many of my pieces. I experience it as a symbol which I carry around with me.”

POST-HAGUE SCHOOL

His most performed and his first mature composition is *Auburn* for guitar and tape, the instruments of his own musical past. The many-coloured solo sequence is based on a number of ideas. The impulsive debut looks forward to 'extended' instrumental techniques, by bowing guitar strings with a violin bow which creates for an electronic alter ego for the guitar. There is a taut, almost theatrical direction of the musician and tape. *Double* for violin and prepared piano written for the violinist Maria del Mar Escarabajal and the percussionist Tatiana Koleva is an extremely theatrical piece about the communication between two women. The percussionist cum pianist misleads the violinist who reacts to a false movement. The duo carries on in the tradition of violin and piano literature and then, in a struggle, breaks with this tradition. The Japanese Ensemble Nomad follows in the footsteps of this piece with *Quadrivial*, a version for flute, violin, cello and piano, performed during the Gaudeamus Week 2000. Van der Aa has worked closely with this group since their performance of his music for the choreography of *Faust*. In this piece he researched material for his later trilogy pieces *Attach* and *Above*.

In the last few years Van der Aa has made a lightning development as a composer. In 2000 he is working on a commission from the Radio Chamber Orchestra conducted by Peter Eötvös for the prestigious contemporary music festival in Donaueschingen. His music has now found a more definite style. In the wake of The Hague School he bases his trilogy consistently on one concept with a minimum of material: ten chords. He creates antitheses, dialogues or conflicts between two parts. His education at the conservatory in The Hague with Diderik Wagenaar, Louis Andriessen and Gilius van Bergeijk is reflected in a hocket for ensemble and tape. Van der Aa: "I have the energy, clarity, and the ability to concentrate on one concept. But I think that harmony plays an important role in the compositions of The Hague School, the notes are of the essence. In my work harmony is subordinate to the theatrical and electronic layers. It is about the relationship between ensemble and tape and between people."

Sylvia Stoetzer

(transl. Ian Borthwick)

COMPOSITIONS

Chamber Music

Dormant (1993)

for clarinet [Bb], cello and guitar

duration: 7'

Ms.

Auburn (1994)

for guitar and soundtrack

duration: 10'

Stilte (1994)

for soundtrack

duration: 6'

commissioned by VU Hospital Amsterdam

Oog (1995; rev. 2000)

for cello and soundtrack

duration: 10'

Double (1997)

for violin and piano

duration: 8'

Quadrivial (1997)

for flute, violin, cello and piano

duration: 8'

commissioned by EU Culture Fund

Solo for percussion (1997)

duration: 9'

FCM, dedicated to Percussiongroup The Hague

Wake (1997)

for percussion duo

duration: 9'

FCM, dedicated to Percussiongroup The Hague

Masker (1997)

for bass clarinet, harpsichord and soundtrack

duration: 11'

dedicated to Harry Sparnaay and Annelie de Man

Ms.

Between (1997)

for percussion quartet and soundtrack

duration: 17'

FCM, dedicated to Percussiongroup The Hague

Caprice (1999)

for violin solo

duration: 4'

commissioned by Lantaren/Venster, Rotterdam

Orchestra/Large ensemble

Span (1996)

for ensemble

fl(picc) ob cl fg h trp trb pf perc 2vl vla vc cb

duration: 10'

commissioned by VPRO Television for the program Reiziger in Muziek

Ms.

Above (1999)

for ensemble and soundtrack

fl ob cl fg trp perc 2vl vla vc cb and soundtrack

duration: 17'

FCM, dedicated to the Ives Ensemble

Attach (1999)

for ensemble and soundtrack

ob cl cl-b fg trp perc 2vl vla vc cb and
soundtrack

duration: 17'

FCM, dedicated to the Schönberg Ensemble

Music theatre / dance

Now [in fragments] (1995)

for soprano, clarinet/bass clarinet, cello and
soundtrack

duration: 30'

in collaboration with choreographer Ben
Wright

commissioned by Spring Loaded Festival
London

Staring at the Space (1995-96)

for chamber orchestra

1111 2111 str(6.6.6.4.2.)

duration: 70'

in collaboration with choreographer Philippe
Blanchard

commissioned by Norrköping Symphony
Orchestra Sweden

Faust (1998)

for ensemble and soundtrack

fl ob cl fg trp 2perc 2vl vla vc cb and tape

duration: 90'

in collaboration with Ensemble Nomad and
choreographer Kazuko Hirabayashi

commissioned by New National Theatre
Tokyo

COMPACT DISCS

Now [in fragments]

Andrea Austin Jones, soprano; Dion van
den Berg, clarinet(bass clarinet):

Anna-Magda de Geus, cello

* De Suite muziekweek 1996, Taal als muziek, Suite 96.01

Auburn

Reinhold Westerheide, guitar

* Unknown Public, No.10 naked.

Span

Main Burner, Combustion Chamber

Combustion Chamber; cond. R.van Leyden

* VPRO Eigenwijs EW9843

Chamber Music

Oog, Dormant, Auburn, Between, Double,
Attach, Solo for percussion

performed by: Justa de Jong, Schönberg
Ensemble, Reinhold Westerheide, Masja
Wever, Percussiongroup The Hague, Maria
del Mar Escarabajal, Tatiana Koleva,
Arnold Marinissen

* own publication

Just before

Tomoko Mukaiyama, piano

*BV Haast BVH 1000

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

Ms.: Manuscript

ISBN 9074560-41-5
© MGN/Donemus, Sylvia Stoetzer, August 2000
Photo: Isabelle Vigier
Translation: Ian Borthwick
Price: Dfl. 5.00
4. (08.2001)

