

MOUVEMENT

Een muziek-performance voor twee gitaristen en live-electronics

Geen instrument is zo in de hedendaagse muziekcultuur opgenomen en ingebed als de “gitaar”. Van de Sitar in Indië, de Oud in het Midden-oosten, over de flamenco-gitaar in Spanje tot de elektrische gitaar in quasi de hele Westerse wereld. Dat de status van de gitaar zo’n “universele” betekenis heeft, maakt het instrument ook bij uitstek geschikt om te onderwerpen aan een grondig onderzoek, te her-uitvinden, te her-contextualiseren en in vraag te stellen, samen met al de impliciet aanwezige denkkaders en cultuurvormen.

In de werken die in dit programma worden voorgesteld, wordt de gitaar als icoon van de (oude én recente) muziekcultuur onderworpen aan een grondig onderzoek dat hetzij, zoals in Lachenmanns *Salut für Caudwell* (1977), op zoek gaat naar de “essentie” van het “gitaar spelen”, hetzij de aanleiding vormt voor een onderzoek naar de link tussen “gebarentaal” en “spraakstelsel”, zoals in Helmut Oehring’s *Koma nr.1 voor twee gitaren* (1988). In Niels Rønsholdt *WIR I* wordt de gitaar dan weer geprepareerd en de gesticulatie gekoppeld aan de ademhaling van de uitvoerder. David Helbich dissecteert in *Hallo 1-5* vervolgens de gesticulatie van het gitaar spelen tot er niets meer van over blijft. Tenslotte wordt de invloed van technologie op de perceptie van het musiceren (ofte “gesticuleren”) geproblematiseerd in de nieuwe compositie die Stefan Prins zal schrijven voor elektrische gitaar en live-electronics.

Centraal in elk van deze werken staat het dissecteren en/of het in nieuwe constellaties assembleren van de “traditionele” gesticulatie van het “bespelen” van de gitaar. Het uitvoeren van deze werken, resulteert niet in een “concert”, maar in een “Theatre of Action” waar muziek en gesticulatie evenwaardige partners zijn.

Programma-toelichting:

Helmut Lachenmann is het grote icoon van de Musique Concrète Instrumentale en een van de belangrijkste componisten van de tweede helft van de twintigste eeuw. Het gitaarduo *Salut für Caudwell* neemt een prominente plaats in binnen zijn oeuvre. Hier volgt de programmatekst (vertaald door Tom Pauwels) voor dit gitaarduo.

Programmatekst (1977)

“Het typische aura van de gitaar als kunst- en als volksinstrument bevat zowel iets primitiefs als iets verfijnds, iets intiem als iets collectiefs maar ook exact te beschrijven historische, geografische en sociologische elementen. Voor een componist gaat het er vervolgens niet om dit beschikbare expressie-potentieel listig te gebruiken of het wanhopig trachten te vermijden, wel moet men in deze elementen doordringen als deel van de uitgekozen muzikale middelen en zichzelf er mee laten doordringen.

In dit opzicht ben ik van de karakteristieke speelwijzen van de gitaar uitgegaan, die ik greeptechnisch vereenvoudigd maar tegelijk ook vervormd en ontwikkeld heb -vaak over de grenzen heen van een specifieke musicerpraktijk die aan een bepaald deel van het aura verbonden is. Tijdens het componeren of beter –tijdens het ontwikkelen en verfijnen

van de klank- en bewegingsconstellaties- had ik steeds het gevoel dat de muziek iets 'begeleidde', misschien geen tekst maar toch alleszins bepaalde woorden of gedachten. Zaken die alleszins in te beelden maar niet uit te spreken waren aangezien we in een spraakloze maatschappij leven waarin door de rooibouw van de media en door de niets ontziende manipulatie van de emoties het meest gedifferentieerde communicatiemiddel onbruikbaar is geworden.

Hiernaar wordt verwezen door de integratie van tekstextracten uit het boek "Illusion and Reality" van de Engelse marxistische schrijver en dichter Christopher Caudwell, die als dertigjarige omkwam in Spanje aan de zijde van diegenen die het Francoregime een halt probeerden toe te roepen. De esthetische oproep van Caudwell ging over een kunst, bewust van zijn bestaansvoorwaarden en die ze dan ook uitdrukt in naam van een vrijheid die de mensheid moed geeft. Een kunst die, in plaats van zijn kop in het zand te steken

of in private idylle's te vluchten, op een realistische manier met de werkelijkheid en zijn veelzijdige tegenspraken omgaat. Caudwell's denken, door zijn politieke geestesverwanten tot op de dag van vandaag opzettelijk genegeerd, impliceert een afstand nemen van diegenen die een zodanig gepolitiseerd kunst – en vrijheidsbegrip opnieuw laten verwaarlozen door kunst in het procrustesbed van ideologische doctrines te stoppen, die zich ondertussen als voorwendsel voor nieuwe vormen van onderdrukking hebben ontpopt. Aan hem en aan alle buitenstaanders die deze gedachteloosheid verstoren, en daardoor in de hoek van de vernielers gedruwd worden, is dit werk opgedragen"

Het gitaarduo *Koma nr.1* van **Helmut Oehring** ligt in de lijn van zijn interesse voor –al dan niet bewust veroorzaakte- lichamelijke aandoeningen en stoornissen, zoals in de composities *Locked-in-* (over het locked-in-syndroom) en de *Foxfire* reeks (over terdoodveroordeling met naaldinjectie).

Oehring heeft als zoon van doofstomme ouders en autodidact componist een heel eigen klankwereld met onstabiele, gebrekkige klanken. Het visuele aspect is hierin van fundamenteel belang.

Helmut Oehring:

"Mijn uitgangspunt bestaat erin om de verschillende bewegingen die met de grammatica van de gebarentaal te doen hebben (de gelijktijdigheid van lichamelijke en mimische bewegingen), om die bestanddelen van dit spraaksysteem in muziek om te zetten... Gebarentaal werkt zoals een 'close-up' van de spraak. En toch overstijgt zij bij de confrontatie met de zinloze schoonheid van het zingen haar stomme-film-karakter niet. Haar dramatiek verscherpt de blik dusdanig, dat het niet slechts gaat over een op zichzelf staande spraak, die totale systeem-linguïstische criteria vervult, maar zonder meer om de oorsprong van de spraak. Haar begrip is niet gebonden aan klanken die uit de keel komen..."

De link met het werk *WIR I* van de jonge Deense componist **Niels Rønsholdt** binnen dit programma is snel gemaakt. Hij studeerde namelijk een jaar lang als privé-leerling bij Helmut Oehring. De invloed van deze laatste is dan ook merkbaar, zoals in de 'Wir'-reeks, voor solo-instrument en audio-tape. De fysieke aanwezigheid van de uitvoerder wordt meteen benadrukt door zijn duidelijk hoorbare ademhaling die in de partituur is uitgeschreven. In 'Wir I' is het muzikale principe zeer eenvoudig. De gitaar is geprepareerd en wordt doorheen het stuk

op dezelfde wijze bespeeld. De tape is identiek aan de gitaarpartij, maar wordt omgekeerd afgespeeld. Het constante stuwende effect, gecreëerd door de live-(geprepareerde)gitaar en de tape, in combinatie met de hoorbare ademhaling van de uitvoerder, maakt dat dit werk niet alleen auditief maar ook visueel sterk aanspreekt.

Met het stuk Hallo 1-2-3-4-5 maakt de Duitse, in Brussel gevestigde componist, **David Helbich**, een werk waarin er een graduele verschuiving plaats vindt van de aanwezigheid van de gitaar naar de lichamelijke van de uitvoerder. In Hallo 5 verdwijnt de gitaar compleet en speelt de uitvoerder luchtgitaar met gebruik van de stem. Wat volgt is een fragment uit een interview met de componist voor het Deense tijdschrift Autograf (vertaling door Tom Pauwels):

“Hoewel ik niet wil tegenspreken dat in de reeks Hallo’s het van stuk tot stuk steeds minder zinvol wordt een opname te maken (hoewel mij de bijzondere kwaliteit en het bijzonder absurde hiervan juist bij Hallo 4 wel aantrekt) stel ik mij de vraag of het niet van Hallo 1 reeds onzinnig is. Ik ga er eigenlijk van uit dat alle werken ook gezien worden. Onder andere denk ik in het bijzonder aan de houding en de vaardigheid van uitvoerders voor wat-dan-ook aandacht te vragen door hun concentratie en hun lichamelijke presentie en waarvoor ik dit fenomeen wil koesteren. In de afzonderlijke Hallo’s heeft het bewustzijn van het gezien worden steeds weer een ander gevolg voor het componeren en voor de zinging.”

Ook de nieuwe compositie van **Stefan Prins** voor elektrische gitaar en live-electronics (werktitel: *Theatre of Action*) vertrekt vanuit de fysieke “gestiek” van het gitaar spelen.

Dat een elektrische gitaar per definitie een systeem is waarin gestiek en klankresultaat door elektronische technologie van elkaar gescheiden worden (zowel in de ruimte -via het versterkend element- als in de waarneming -via allerlei pedalen die klankmanipulaties mogelijk maken), wordt haast niet meer in vraag gesteld. Door tussen de gitaar (de interface) en het versterkend element een computer te schakelen die al dan niet kan ingrijpen op het klankproces, wil Stefan Prins de relatie tussen de realiteit en virtualiteit problematiseren.

De oorzaak-gevolg relatie tussen geste en klankresultaat, en meer in het bijzonder de manier waarop er een vervreemding/discrepantie ontstaat tussen beide door toedoen van Technologie, is het centrale punt van onderzoek in deze compositie.

De musici:

Jakob Van Cauwenberghe (°1984) krijgt zijn eerste gitaarlessen op 8 jarige leeftijd in de muziekacademie te Mortsels en studeert er af met grootste onderscheiding. Hij volgt er ook compositie vanaf zijn 15^{de} jaar en raakt geïntrigeerd door de muziek van vandaag.

In 2002 zet hij zijn studies voort aan het conservatorium van Antwerpen, gitaar bij Roland Broux en compositie bij Luc Van Hove.

Hij ontmoet er Matthias Koole, Stefan Prins, Fabian Coomans en Aldo Aranda, zijn medestudenten met wie hij het ensemble 'Pas de Cinq' opricht. Een ensemble, genoemd naar het gelijknamige werk van Mauricio Kagel, dat zich toespitst op hedendaagse muziek die op de grens ligt met performance, theater en improvisatie.

In 2004 studeert hij als erasmusstudent een half jaar in Praag bij Milan Zelenka.

In 2005 vervolgt hij zijn gitaarstudies in de klas van Tom Pauwels aan het conservatorium van Gent om zich te verdiepen in het hedendaagse gitaarrepertoire. Een repertoire dat hij zich sindsdien sterk heeft toegeëigend samen met Matthias Koole met wie hij een gitaarduo vormt. Zijn repertoire bevat o.a. muziek van Peter Maxwell-Davies, Elliot Carter, Mario Davidovsky, Tristan Murail, Luciano Berio en samen met Matthias Koole speelt hij o.a. werk van Vinko Globokar, Helmut Oehring en Helmut Lachenmann.

Hij volgde masterclass bij de Amerikaanse gitarist David Tanenbaum.

In de zomer van 2006 neemt hij deel aan de *Ferienkurse für neue Musik* te Darmstadt waar hij les volgt bij Jürgen Ruck, gitarist van het 'ensemble modern'. Hij volgt er seminaries bij Helmut Lachenmann (o.a. over zijn gitaarduo 'Salut für Caudwell'), Georges Apherdis, Beat Furrer en vele andere. Samen met Matthias speelde hij er op een van de *studiokonzerte* het gitaarduo KOMA van Helmut Oehring.

Een belangrijk aspect binnen zijn persoonlijke muzikale conceptie is het willen losbreken van de traditionele concertsituatie zoals het klassieke gitaarrecital en het verruimen en vernieuwen hiervan door gebruik te maken van bijvoorbeeld nieuwe media. Vanuit dit idee is hij dan ook een project aangegaan met videokunstenaar Jan De Wulf dat zal resulteren in een klank-en beeld installatie. Samen met de Finse harpiste Saara Rautio en Matthias Koole stelde hij een concert samen rond de bezetting gitaar-harp. 2 geheel nieuwe werken van een Belgische en een Finse componist werden speciaal voor deze gelegenheid voor hen geschreven en zullen gecreëerd worden in Helsinki in februari 2007.

Matthias Francisco Koole (°21/12/1982) begon op zijn negende gitaar te spelen in huiselijke kring en volgde vanaf 1997 lessen gitaar bij Fernando Araújo en Teodomiro Goulart in Belo Horizonte, Brazilië. In 2002 verhuisde hij naar België en startte zijn studies aan het Koninklijk Conservatorium van Antwerpen in de klas van Roland Broux. Momenteel rondt hij zijn studies af bij Tom Pauwels in het Gentse Conservatorium, waar hij zich vooral op eigentijdse muziek concentreert. In Brazilië, Argentinië, België en Duitsland nam hij deel aan workshops en masterclasses van o.a. Silvio Ferraz, Mauricio Freire, Flo Menezes, Edgar Alandia, Eduardo Fernandez, Fabio Zanon, David Tanenbaum, Wilhelm Brück, en Juergen Ruck (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, Darmstadt) Matthias Koole gaf concerten in Brazilië, België en Nederland op gelegenheden als 'De Nachten' in deSingel en het festival 'Opnieuw Klassiek' in Haarlingen (NL), in het MoMu te Antwerpen, Logos Foundation, Gent. Hij is lid van het ensemble 'pas de cinq' dat zich toespits op instrumentaal theater van Kagel en Cage, grafische partituren en impro. De andere leden zijn Aldo Aranda, Stefan Prins, Fabian Coomans en Kobe Van Cauwenberghe Sinds zijn derde jaar conservatorium, wanneer hij Ko-Tha van Scelsi (voor gitaar als slagwerkinstrument) en Dialog Über Wasser van Vinko Globokar tijdens een concert van Champ d'Action heeft uitgevoerd, engageerd hij zich enorm voor hedendaagse muziek. Dit culmineert nu in een ambicieuze afstudeerproject samen met gitarist Kobe Van Cauwenberghe en onder oriëntatie van Tom Pauwels waarin er een aantal belangrijke klassiekers van het avant-garde repertoire worden gespeeld zoals Lachenmann, Berio, Carter, Romitelli en Murail in confrontatie met werken van jongere componisten zoals David Helbich en een nieuw werk van Stefan Prins. Matthias nam deel aan Glenn Branca's Europese première van Hallucination City, georganiseerd door Champ d'Action. Hij neemt ook actief deel aan het Laboratorium project van Champ d'Action, waarvoor, naast workshops met Vinko Globokar en Richard Barret, er concerten zijn voorzien tijdens deDonderdagen in deSingel en in het Muhka.

Contact: matthias.koole@gmail.com

De spanning die bestaat tussen zijn activiteiten als componist, uitvoerend musicus en vrije improvisator (prepared piano, versterkte objecten en/of live-electronics), is essentieel voor het artistieke traject van **Stefan Prins** (België, 1979).

De motor hierachter is het permanent in vraag stellen van bestaande

mechanismen, tradities, denk- en werkwijzen, en de daaruit voortvloeiende zoektocht naar actuele en zinvolle relaties tussen componist, partituur, muzikant, technologie, luisteraar, cultuur en maatschappij.

Hij begon als zevenjarige piano te spelen aan de plaatselijke muziekschool (Borgerhout). Nadat hij daar afstudeerde met grootste onderscheiding, startte hij ingenieurs-studies aan de VUB. Tijdens die studies verschoof zijn muzikale interesse van het “uitvoeren” van muziek naar het improviseren en componeren. Nadat hij in 2002 afstudeerde als burgerlijk ingenieur, startte hij de piano- en compositie-opleiding (bij Luc Van Hove) van het Koninklijk Vlaams Conservatorium (Antwerpen). Voor een specialisatie aan de sonologie-afdeling van het Koninklijk Conservatorium van Den Haag (Nederland 2004-2005) ontving hij een beurs van de Vlaamse Gemeenschap. Zijn interesse in de mogelijkheden en tekortkomingen van hedendaagse technologieën (zoals computer-gestuurde geluidsverwerking en algoritmische compositietechnieken) in een muzikale context, hebben zich sindsdien vertaald in zijn composities, installaties en improvisaties.

Samen met Thomas Olbrechts (altsax) en Joachim Devillé (trompet, bugel) was Stefan Prins (piano, objecten, live-electronics) in 2002 een van de oprichters van het *collectief reFLEXible*, dat naar buiten treedt in projecten waarin vrije improvisatie een prominente rol speelt en vaak de confrontatie aangaat met andere kunstdisciplines (o.m. video, film, performance, plastische kunst, dans). Met dit trio én in andere combinaties (o.a. met het vaste duo met Horacio Curti, shakuhachi, of in ad-hoc formaties met o.m. Peter Jacquemyn, Cristin Wildbolz, Xu Feng-Xia, Ferran Fages, Ruth Barberan, Alfredo Costa-Monteiro, ...), staat hij regelmatig op de planken tijdens concerten en festivals in binnen- en buitenland. Sinds 2004 werkt het *collectief reFLEXible* nauw samen met het ensemble voor hedendaagse muziek Champ d’Action.

Stefan Prins gaat met zijn muziek ook vaak de confrontatie aan met andere media, zoals dans (“Piedrapaletijeras”, ism Vika Kleiman, “Tegen en/of tussen”, ism Dorothée De Peauw en Natascha Moschini, “Screenplay” ism Jolanda Luyten, ...), film, performance en plastische kunst (“Schling!”, ism Frederik Croene en Eva-Maria Bogaert).

Hij ontving reeds verschillende compositie-opdrachten van de Vlaamse Gemeenschap en zijn composities werden gespeeld door o.m. Champ d’Action, het Ensor Strijkkwartet, Agarthia en Prometheus Ensemble, o.m. op het Time Canvas Festival 2004 en het Transit festival 2006. Hij was laureaat van de “KBC Aquarius wedstrijd voor jonge componisten” (Brussel, 2001), ontving met “Erosie/Memory Space #1” een tweede prijs in de “Week van de hedendaagse muziek” (Gent, 2006) en zijn compositie “Memory Space #2” werd geselecteerd door ISCM België voor de ISCM World Music Days 2007 in Hong Kong. Zijn werk was reeds te horen op de radio (Klara, Radio Centraal) en werd opgenomen door Champ d’Action, met wie hij sinds enkele jaren intens samenwerkt.

Verdere info:

<http://www.champdaction.be/nl/stefan-prins/>
<http://www.muzyiekcentrum.be/cdb/details/person.asp?id=2915&g=1>

INTERVIEW

Naar aanleiding van het concert op 20 december 2007 nam Aurélie Walschaert een interview af van de twee uitvoerende gitaristen, Matthias Koole en Kobe Van Cauwenberghe, en met componist Stefan Prins.

Matthias en Kobe, kunnen jullie wat meer vertellen over jullie achtergrond/opleiding/interesses en hoe dit alles jullie ideeën over muziek mee bepaalde?

Matthias: Ik heb tot mijn 19e in Brazilië (Belo Horizonte) gewoond en heb daar dan ook mijn basisopleiding gehad. Ik heb in een muziekschool gestudeerd waar er aandacht was voor nieuwe muziek, en heb daar mijn eerste contacten gemaakt met nieuwe muziek. Toen ik naar België kwam wist ik al dat dit één van mijn stokpaardjes zou worden. Hier is die interesse alleen maar groter geworden en na een tijdje zag ik mezelf bijna uitsluitend hedendaagse muziek spelen. Het leuke eraan is dat je in het oog van de storm zit: alles gebeurt terwijl je bezig bent.

Kobe: Ik raakte geïnteresseerd in nieuwe muziek toen ik 16 was en muziektheorie begon te studeren in de muziekacademie van Mortsels bij Stefan Van Puymbroeck. Ik componeerde toen zelf mijn eerste dodecafone stukjes. In het eerste jaar conservatorium in Antwerpen leerde ik Matthias en Stefan kennen. Samen met nog andere studenten deelden we een uitgesproken voorkeur voor de nieuwe muziek, en die voorkeur is in de loop der jaren enkel gegroeid. Het is dan ook geweldig om dit project samen te kunnen uitvoeren.

Jullie zijn vorig jaar afgestudeerd aan het Gentse Conservatorium met een programma opgebouwd rond hedendaagse muziek met werken van o.a. Murail, Globokar, Berio, Romitelli, Oehring en Lachenmann en werken van jongere componisten. Vanwaar jullie keuze voor hedendaagse en experimentele muziek (en deze specifieke werken)?

M: De werken waren van Bach, Berio, Murail, Lachenmann, Roensholdt, Helbich en Essl. Het zijn gewoon stukken die representatief zijn voor waar we mee bezig

zijn.

K: Die keuze is doorheen de jaren van onze studie gekomen. Een belangrijke stap was onze beslissing om in Gent te gaan studeren bij Tom Pauwels. Zo zijn we de laatste twee jaar bijna enkel met hedendaagse muziek bezig geweest. Dat dit zich toont in het programma van ons eindexamen is dan ook logisch. Het programma dat we speelden toont een mooie staalkaart van de gitaar in de 20ste-21ste eeuw .

Als gitaarduo stelden jullie in samenwerking met Stefan Prins een concertprogramma samen waarbij jullie de relatie tussen instrument en lichaam, en de invloed van technologie hierop willen onderzoeken. Welke aspecten van dit thema willen jullie hiermee juist aan bod laten komen?

M: Het gaat mij om een programma waarin we in de muziek zien wat van fundamenteel belang is. Met computers en Ipods wordt de functie van de uitvoerder onvermijdelijk in vraag gesteld. De fysieke aanwezigheid van de uitvoerder is hierdoor geen noodzaak meer, maar een gegeven dat al dan niet aan bod komt. Hier brengen we een programma waar dat die fysieke aanwezigheid juist wel een voorname rol speelt. In geen enkele van deze stukken gaat het om theater spelen, zoals bijvoorbeeld bij Kagel en Globokar gebeurt. Zelfs bij Hallo 5 van Helbich waar ik de gitaar naast me neerleg en luchtgitaar speel, staat de suggestie van klank centraal, en niet de uitgesproken theatrale handeling. Het gaat om de fysieke actie die nodig is voor het bestaan van de klank.

(Deze problematiek wordt mooi uitgedoekt in de presentatietekst van het doctoraatsproject van Paul Craenen:
<http://users.telenet.be/paulcraenen/docartes/dossier.htm>)

K: Dit wordt in elk van de stukken op een andere manier belicht. Bij Oehring en Lachenmann is de relatie tussen uitvoerder en instrument nog traditioneel te zien. De werken van Helbich en Roensholdt zijn dan weer uitgesproken performatief. Hier wordt de fysieke aanwezigheid van de uitvoerder als een volwaardige compositorische parameter beschouwd.

Hoe kwamen jullie op het idee om rond dit thema te werken?

M: Het is iets dat mij en Kobe als uitvoerders bezighield en bij Stefan was er ook die vraag omwille van zijn werk met elektronica, waarin de relatie klank-geste zeer troebel kan worden.

K: Uit ons ondertussen behoorlijk uitgebreid hedendaags repertoire toonden deze werken een duidelijke onderlinge link. Het is misschien ook wel een statement.

In welk opzicht kan de gitaar/elektrische gitaar als instrument functioneren in het uitdiepen van de relatie tussen instrument en lichaam?

M: Ik denk niet dat het instrument er hier toe doet. Het zou perfect mogelijk zijn om dezelfde problematiek in de verf te zetten met een draailier. Het is gewoon

een belangrijk vraagstuk van de uitvoeringspraktijk en wij spelen toevallig gitaar.

K: Een instrument is altijd een verlengstuk van de uitvoerder. De (elektrische)gitaar verschilt hierin niet van andere instrumenten. Wat wel wordt uitgediept in “Salut für Caudwell” van Lachenmann bijvoorbeeld zijn de historische en sociologische connotaties die de gitaar met zich meedraagt. De componist noemt dit het “aura” van de gitaar en laat de verschillende kenmerken op meesterlijke wijze aan bod komen in zijn compositie. Zo heeft de hele tekstpassage wel iets van een protestsong à la Dylan en eindigt het stuk met een tango.

Hoe komt dit thema in de verschillende werken die jullie voor dit concert uitkozen, precies tot uiting? Laten we beginnen met Helmut Lachenmann, die met zijn ‘musique concrète instrumentale’ de aandacht wil richten op de concrete klankproductie, eerder dan op het klankresultaat. Het mechanische proces en dus ook de handeling en de gestiek komen hierdoor centraal te staan. Welke speeltechnieken gebruikt Lachenmann in zijn gitaarduet “Salut für Caudwell” om dit te verwezenlijken?

M: Lachenmann bouwt een heel stuk op met bijna alleen maar extended techniques. Er worden relaties gelegd tussen klanken die voordien als “lawaaï” of “bijgeluiden” geboekstaafd stonden. Doordat die klanken op een nogal ongewone manier worden geproduceerd (er blijft in dit stuk niet veel over van klassieke gitaartechniek) is het zien ervan niet alleen de moeite waard, maar bovendien noodzakelijk voor de communicatie. Hoewel ik niet denk dat deze aandachtsverschuiving zijn voornaamste bedoeling was, is het toch onvermijdelijk. Alle niet-electronische muziek heeft handelingen nodig om te bestaan. Omdat Lachenmanns klankwereld ongewone handelingen vraagt, worden de handelingen wel interessanter.

K: Lachenmann benadrukt zelf wanneer hij over zijn muziek spreekt dat die in de eerste plaats echt “zum hören” geschreven is. De actie-notatie in “Salut für Caudwell” resulteert in een haast theateraal spel, maar de componist is in de eerste plaats van de klank uitgegaan. Zijn opzet is in zekere zin - en dit geldt eigenlijk voor heel zijn oeuvre - het creëren van een geheel nieuwe esthetiek als reactie tegen onze geconditioneerde manier van luisteren. Het gebruik van extended techniques richt zich bij Lachenmann op wat wij normaal gezien als bijgeluiden ervaren, zoals in het geval van “Salut für Caudwell” de “erstickte” en “unkentliche” klank, het wrijven over de snaren, etcetera, om zo tot nieuwe luisterervaringen te komen. Hij zaagt ons als het ware de poten van onder de tafel.

In deze compositie, die een hommage is aan de Engelse dichter en schrijver Christopher Caudwell, worden ook tekstfragmenten uit diens boek “Illusion and Reality” gereciteerd in een precies genoteerd ritme. Het combineren van een delicaat gitaarspel met het strikte reciteren van de tekst lijkt me een hoge mate aan concentratie te vragen van de muzikanten, heeft dit volgens jullie ook een invloed op de lichamelijke van de uitvoerders tijdens het spelen?

M: Het volledige stuk vergt een zeer grote concentratie. Natuurlijk hebben concentratie, spanning van de uitvoerder, enzovoort invloed op hoe een muzikant overkomt, maar ik denk niet dat de bedoeling was van die passage. Zoiets zou misschien meer van toepassing zijn op een stuk als Time and Motion Study II van Ferneyhough.

K: Indirect wel natuurlijk, maar het is zeker niet de reden geweest van de componist om dit tekstfragment in de compositie te integreren. Het is in de eerste plaats een zuiver klank-esthetische ingreep.

In de compositie “Hallo 1-2-3-4-5” voor gitaar van David Helbich maakt de fysieke aanwezigheid van de gitaar doorheen de vijf stukken geleidelijk plaats voor het lichaam van de uitvoerder. Kunnen jullie uitleggen hoe deze evolutie doorheen de vijf stukken duidelijk wordt?

M: Hier is deze verschuiving zéér bewust. In elk van de “Hallo’s” concentreert Helbich zich op een speelwijze: rasgueado, wrijven, flageoletten, kruisen van snaren, luchtgitaar. Deze speelwijzen worden geleidelijk aan minder conventioneel. De aandacht verschuift ook meer en meer van de klank naar de moeite die gedaan moet worden om die klank te produceren. In “Hallo 5” speelt de uitvoerder luchtgitaar en is de aandacht volledig op de handeling gericht.

Helmut Oehring heeft, als zoon van dove ouders, een heel eigen klankwereld en hecht ook veel belang aan de visuele component. Hij hanteert dan ook een heel eigen muzikale grammatica waarbij instrumentale klanken vervreemd worden en de uitvoerders zich moeten aanpassen aan een andere bewegings- en ruimtecoördinatie. Hoe komt dit tot uiting in “Koma nr. 1” voor twee gitaren?

M: Eigenlijk op dezelfde manier als Lachenmann (extended techniques), maar met als verschil dat er bij Oehring veel bewuster met het visuele aspect wordt omgegaan.

K: Anders dan bij Lachenmann vertrekt Oehring toch meer vanuit een “klassiek” gitaarspel (klassieke houding, speelwijzen, etc), maar hij maakt het de uitvoerders bij momenten onmogelijk om te spelen of de “juiste” klank te produceren. Hij wil dat het instrument gebrekkig klinkt, ziek en onstabiel. Dit resulteert in een duidelijk gesticulair spel.

Niels Roensholdt is als leerling van Helmut Oehring sterk door diens muzikale ideeën beïnvloed. Op welke manier speelt het visuele aspect in “WIR I” voor gitaar en tape een duidelijke rol?

K: Hoewel zeker beïnvloed door Oehring, heeft Niels Roensholdt een persoonlijke esthetiek gecreëerd die draait rond intimiteit. Zijn werk is in vele opzichten onconventioneel te noemen en richt zich voornamelijk op muziektheater. Hij deinst er dan ook niet voor terug een brug te slaan met andere kunstdisciplines.

In “WIR I” wordt de fysieke aanwezigheid van de uitvoerder op een auditieve manier benadrukt door de duidelijk hoorbare ademhaling van de uitvoerder. Het is dus niet zozeer het visuele dat hier de aandacht trekt, maar wel het intieme en beklijvende van een live-uitvoering waarbij het lijkt of er iemand zachtjes in je nek zit te hijgen...

Stefan, ook in je creatie “A Theatre of Action” voor elektrische gitaar en live-electronics wordt de relatie tussen klank en geste verder uitgediept. In welke mate en op welke manier speelt electronica hier een rol in de relatie tussen klank en lichaam?

Stefan: In deze compositie, die ondertussen de titel “Not I” kreeg, naar het gelijknamige theaterwerk van Samuel Beckett, gebruik ik electronica onder meer om de relatie tussen wat je ziet en wat je hoort, tussen realiteit en virtualiteit, op een muzikale manier te problematiseren.

Je ziet dat de mens door de eeuwen heen in de vorm van hedendaagse technologieën steeds meer “extensies” heeft gekregen, om de woorden van Marshall McLuhan te gebruiken, en dat de tweedeling tussen realiteit en virtualiteit steeds meer vervaagt. Niet lang nadat ik over deze compositie ben beginnen denken, las ik in de krant dat een bekende actrice een proces wilde aanspannen tegen de filmproducenten van haar laatste nieuwe film, omdat die op een bepaald moment digitaal tranen hebben toegevoegd aan haar acteerwerk! Ook Brian Da Palma speelt in zijn nieuwste film “Redacted” expliciet in op dit vervagen tussen werkelijkheid en fictie. Of denk maar aan de internethype “Second Life”.

Een daarmee gerelateerd fenomeen, is dat van de discrepantie tussen fysieke geste en auditief resultaat in de wereld van de laptop-musici – iets waar ik me erg bewust van ben geworden sinds ik zelf de laptop ben gaan gebruiken als “instrument” in live-situaties. Niet alleen voor de luisteraar –je krijgt zo goed als geen visuele informatie- maar ook voor de uitvoerder vormt dit een uitdaging – om niet te zeggen een probleem. Immers, wanneer je in tegenstelling tot de laptop, een “analoog” instrument bespeelt, zoals bijvoorbeeld de cello, betekent de kleinste verandering in spierspanning of locatie van je zwaartepunt een verandering in de klank. Bovendien zit er tussen die actie en reactie ook de nodige “ruis”: fenomenen die je niet in de hand hebt, maar zonder dewelke een uitvoering niet is wat ze is, en zonder dewelke de communicatie met het publiek volledig anders zou lopen. De laptop-concerten maken dit soms pijnlijk duidelijk. Metaforisch gesproken wil ik in dit werk met behulp van de electronica een verwrongen spiegelpaleis bouwen dat voortdurend met je perceptie van de werkelijkheid speelt.

Is er in dit werk ook plaats voor vrije improvisatie, dat naast elektronica ook een belangrijk aspect is in je muziek? Indien ja, heeft het improviseren ook een invloed op de gestiek van de uitvoerder?

S: Zoals het werk nu in de steigers staat, zal er geen improvisatie aan te pas komen. Maar om toch op je tweede deel van de vraag te antwoorden: het is niet het improviseren dat een invloed heeft op de gestiek van de uitvoerder, maar

omgekeerd; Het is de gestiek die een invloed heeft op het improviseren. Elke muzikant – niet alleen de improviserende - zal kunnen beamen dat naast het verstandelijke geheugen ook het lichaam en de spieren een zeer groot (en wat mij betreft mysterieus) geheugen hebben. In diens bijzonder interessante boek “Sync or Swarm, improvising in a complex age” spreekt David Borgo in dat verband over “the embodied mind”, een geheugen dat “verlichaamd” is.

Het lijkt me vrij logisch dat je deze werken - door hun belangrijke lichamelijke en dus ook visuele component – als luisteraar moeilijk of niet kan beluisteren zonder deze ook daadwerkelijk gespeeld te zien. Zou dit volgens jullie ook kunnen gelden voor het volledige hedendaagse repertoire? Kan het bijwonen van een uitvoering bijdragen tot de receptie van hedendaagse muziek door een groter publiek?

M: Wat voor mij heel belangrijk is, is de relatie tussen klankproductie en het klankresultaat. Een idee hebben over hoe bepaalde klanken geproduceerd worden,, uit welke beweging zij voortvloeit, zijn belangrijke onderdelen van de communicatie. Dit geldt niet alleen voor hedendaagse muziek. In Brazilië had ik bijvoorbeeld een vriend die zelden zijn bril droeg, maar wanneer hij naar concerten ging, zette hij deze plots op. Stravinsky stelde al dat het niet genoeg is om muziek te horen, dat muziek ook gezien moet worden. Het bijwonen van een uitvoering vind ik dus inderdaad zeer belangrijk.

S: Vaak krijg je van luisteraars inderdaad de opmerking dat hedendaagse muziek op cd veel minder goed werkt dan in de concertzaal. Dat is natuurlijk voor alle muziek zo, maar omdat in veel hedendaagse muziek sowieso beroep wordt gedaan op nieuwe speeltechnieken en je als luisteraar dus vaak niet kunt terugvallen op je ervaring, is het inderdaad belangrijk om die visuele component er bij te hebben. Bovendien handelt veel hedendaagse muziek op een rechtstreekse (zoals bijvoorbeeld bij Mauricio Kagels “Pas de Cinq” en bij “Hallo 1-5” van David Helbich) of onrechtstreekse manier (zoals bij Lachenmann) over het gestuele in muziek.

K: Ik ben er zonder twijfel van overtuigd dat als je hedendaagse muziek naar waarde wil schatten, je ze in “real time” moet beleven (zien en horen.. Wanneer het gaat om hedendaagse muziek in het algemeen schort er volgens mij vaak nog iets aan de manier waarop deze nog stevast wordt gebracht. De herdefiniëring van het klassieke concertritueel vind ik een zeer interessant thema, en hieraan gekoppeld ook de noodzakelijkheid van de live-uitvoering. Ik denk dat een interdisciplinaire vorm van presentatie onvermijdelijk wordt om het publiek te blijven boeien. Wanneer het gaat om de “receptie door een groter publiek” – en hier dwaal ik een beetje af van uw originele vraag - vind ik het trouwens frappant dat de hedendaagse muziekscène nog steeds hardnekkig onder de klassieke noemer valt, terwijl er in de rockscène of elektronica-scène vaak zeer gelijkaardige dingen gebeuren. Deze mensen vinden echter zelden de weg naar concerten van zogenaamd nieuwe of hedendaagse muziek en vice versa.

Matthias en Kobe, hoe kwamen jullie terecht bij Stefan Prins voor een creatie voor jullie project?

M: Ik heb Stefan ontmoet in het begin van mijn opleiding in Antwerpen. Ik heb zijn traject de laatste vijf jaar van vrij dichtbij meegemaakt en hij het mijne ook. Hij kent me zeer goed als mens en muzikant. En daar komt nog bij dat we op heel gelijkaardige manier over muziek denken. Dan wordt het onvermijdelijk dat er op een bepaald punt een compositie komt.

Stefan, hoe verliep het compositieproces van deze creatie? Hierbij vraag ik me vooral af hoe elk van jullie ideeën een muzikale vorm gekregen hebben, hoe jullie samenwerkten, ...?

S: Zoals bij mij vaak het geval is in het ontstaan van een nieuw werk, vertrek ik van een eerder abstract, filosofisch vraagstuk of idee. Dan volgt meestal een lange periode van gemijmer waarin ik dit probleem probeer te vertalen naar muzikale ideeën. Dat proces is vaak nog bezig wanneer ik het instrument waar ik voor zal schrijven begin te verkennen – ik heb gemerkt dat het voor mij heel belangrijk is om dat instrument een tijdlang fysiek bij mij te hebben, om ermee te kunnen experimenteren, er voeling mee te krijgen. In dat stadium is het ook heel belangrijk dat ik met de uitvoerder(s) kan samenkomen om een aantal ideeën te toetsen en ook nieuwe impulsen van hen kan krijgen. Zeker bij het gebruik van live-electronics is het belangrijk om tijdig de studio in te kruipen en te kijken of alles wel werkt zoals je wil.

In de concrete situatie van deze compositie, zijn mijn jarenlange vriendschap met en groot muzikaal vertrouwen in Matthias, samen met onze gelijklopende muzikale interesses grote pluspunten geweest. We hebben verschillende experimenteersessies gehouden in de studio, gaande van improvisaties van Matthias rond ideeën die ik aanreikte tot improvisaties met gitaar en live-electronics. En ik mag natuurlijk de talloze voorafgaande brainstormsessies op café niet vergeten...

Tot slot: wat zijn jullie projecten voor de toekomst? Welke ideeën willen jullie in de toekomst graag verwezenlijken?

S: Zowel op het terrein van de vrije improvisatie als de compositie – en meer in het bijzonder daar waar beiden elkaar bevruchten - wil ik het gebruik van technologie in combinatie met “analoge” instrumenten verder uitdiepen. Wat me blijft intrigeren zijn de mechanismen die schuilen achter het improviseren en hoe die te rijmen vallen met het “uitvoeren” van muziek, of het schrijven ervan. En ik blijf erg gefascineerd door het fysieke aspect van het musiceren en het onfysieke van elektronische muziek. De confrontatie tussen deze werelden blijft me boeien. Samenwerken met andere media zoals dans, performance en plastische kunsten zijn hierin ook vaak erg interessant en belangrijk. En daarnaast voel ik een grote behoefte groeien om die inzichten/vraagstukken ook te toetsen aan het meta-instrument bij uitstek: het orkest! Misschien wil ik wel te veel...

M: Ik ben geïnteresseerd in de manier waarop uitvoerders meer bepalend

kunnen zijn in de loop die de muziek neemt. Er wordt aan hen (ons) een nogal passieve rol toegeschreven. Door een programma als dit wordt duidelijk een probleem naar voren gebracht en kan een uitvoerder mee helpen denken. Ook het samenwerken met componisten, zoals dit project met Stefan waarbij de uitvoerder betrokken wordt bij het compositieproces, vind ik zeer belangrijk.

K: Zoals ik eerder al aanhaalde is het mijn overtuiging dat nieuwe muziek ook in zijn presentatievorm vaak veel mogelijkheden biedt om nieuwe wegen in te slaan. Afstappen van het beperkende 19de-eeuwse concertritueel en zoeken naar nieuwe interdisciplinaire vormen van presentatie zijn uitdagingen die ik als muzikant graag wil aangaan en bovendien ook noodzakelijk vind. Het kan zeker geen kwaad zichzelf reflectief op te stellen in het huidige muzieklandschap, zeker in dat van de nieuwe muziek.

Heel erg bedankt voor jullie medewerking aan dit interview! Ik kijk alvast uit naar het concert!

Aurélie Walschaert voor De Nieuwe Reeks, november 2007.

<<