

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 Mortsel 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 "ersticte" 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" geciteerd 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 beklievende 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 verworpen 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 Helbach) 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 muziklandschap, zeker in dat van de nieuwe muziek.

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

Aurélië Walschaert voor De Nieuwe Reeks, november 2007.