

*Het futurisme heb ik altijd gezien als
– met enige overdrijving –
het moment waarop de mens
de kunst heeft uitgevonden. [...]
als uitdrukking van hoop en belofte.
G-W Raes, Logos@50, p. 156.*

Verleider, vernieuwer en muzikaal genie en Godfried-Willem Raes in gesprek met Philippe Grisar

Bio

Godfried-Willem Raes geboren en getogen Gentenaar, studeerde musicologie en filosofie aan de Rijksuniversiteit Gent. Hij bezocht ook het Koninklijk Muziekconservatorium dat hem in 1968 na de uitvoering van een originele compositieopdracht er aan de deur zette (piano, klarinet, slagwerk en compositie o.m bij Louis de Meester). Vervolgens richtte hij met enkele medeplichtigen de Logos-groep op.

Raes trok in zijn studentenjaren reeds (liftend) naar de Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik. Dankzij z'n vlotte kennis van het Duits werd hij tolk van vele formele en informele gesprekken. De gegeerde vertaler leerde o.m Karlheinz Stockhausen en György Ligeti kennen. Naast zijn muzikale carrière doorliep Raes een interessant parcours. Zo kon hij in 1982 aan de slag als docent nieuwe muziek in het conservatorium dat hem eerder had buiten gegooid.

Ondertussen blies hij in 1969 samen met Walter De Buck en andere Logos-medewerkers de Gentse Feesten nieuw leven in. Dat bescheiden begin van op bierkragen zingende artiesten groeide uit tot een veel te grote pensenkermis. Jarenlang zorgde de Logos Stichting voor nieuwe acts.

In 1973 werd hij programmeur voor de Filharmonische Vereniging van het Paleis voor Schone Kunsten, wat later Bozar werd. In 1993 promoveerde Raes tot doctor in de musicologie met een proefschrift over het "onzichtbare muziekinstrument".

Deze korte en onvolledige biografie vult Raes zelf aan in zijn boek *Logos @50 - Het kloppend hart van de avant-garde muziek in Vlaanderen* (Stichting Kunstboek) dat vorig jaar verscheen. Het is schier onmogelijk om alle vernieuwende projecten van Godfried-Willem Raes en de Logos-groep in deze korte inleiding op te sommen. In het boek somt hij ze zelf met de nodige anekdotiek, context en namen op. Je leest er het enthousiasme, het niet aflatende denken en de ontgoochelingen. Elektronica blijkt een constante inspiratiebron net als het menselijk vermogen om te vernieuwen, ook al is dit (steeds meer) tegen de stroom in.

Op Passages horen we een belangrijk project waar de inventieve deugniet nog steeds aan werkt. Met het elan van de futuristen en de geest van '68 blijft deze meester-verteller, wiskundig brein en muzikaal genie, werken aan de toekomst.

Op bezoek bij de Mefistofeles van de muziek

Het tweehoofdige pand ligt niet ver van de grote Centrale aan de vroegere voorhaven van Gent, een wijk waar heel wat koloniale woonden en bedrijvig waren. Omdat de ingang in de Kongostraat meer op een huis lijkt dan die in de aanpalende Bomastraat belde ik daar aan.

Een onzichtbare hond kefte waakzaam tot de deur openzwaaide. Met een pijp in de glimlach liet Godfried-Willem Raes me binnen. Hij leidde me joviaal naar het midden van de twee panden die als ying en yang op elkaar aansluiten. Er waait eenzelfde adem door. Een lange gang gesierd door een vitrinekast vol met kitscherige sculptuurtjes en twee bekende hoofden, geeft uit op een bureautje. Het ene hoofd heeft de glimlach van de artiest, de andere van Moniek Darge zijn levensgezellin en partner in crime. Dat bureautje lijkt een oude bibliotheek met cassettes en banden. De wandkasten werkelijk volgestouwd met oude opnames netjes genummerd tot een logo- of sonotheek. We reisden door een soort antichambre met aan de ene kant een klavichord tegen de betonstenen muur geschoven en aan de andere kant allerhande elektronica van wisselende nieuwheid met in het midden op de tafel een groot computerscherm. Hier was het stil. Ik mocht meteen door naar het theaterzaaltje (annex museum, annex atelier, annex bar) onder de befaamde Tetraëder van Stichting Logos, Bomastraat. Vanuit de hoek tegenover de zitjes pronkten aan weerszijden de robots als in een jolige doch in tijd bevroren optocht. Godfried-Willem Raes verdween ertussenin in een hoek achter een grote steunconstructie die de piramide schraagt. Nog voor ik goed besepte in welk faustiaans schouwspel ik terecht was gekomen, schaterde het orkest van vrolijke muziek-golems de ouverture van Monteverdi's Orfeo.

En dan een van Boulez' Notations (1945) geserveerd als een amuse gueule voor een gesprek over vernieuwen. Of als een *teaser* want het uitdagende plagen is mijn gastheer niet vreemd. Zaten we daarnet nog in het enthousiasme van de barok, proefde ik nu die 20^E. Lichtjes pinken, cijfers lichten op, mechanische vingers drukken kleppen in of slaan toetsen aan, een bronzen plaat rammelt als een grote pauk; zowat allemaal echte instrumenten bespeeld door muzikanten uit Mefisto's laboratorium. Het is geen magie maar ingenieuze mechanica aangedreven door briljante elektronica en software. Robots spelen de partituren die meticuleus in de computer werden gestopt: noot voor noot met elke aanwijzing van D tot* O en dies meer.

Ik vond het een geweldige vertoning!

We nestelden ons aan tafel tête à tête tussen de elektronica en het klavichord. Doorgaans heb ik een paar vragen in mijn hoofd maar het boek *Logos @50* is best volledig en zeer leesbaar. Dat had ik net achter de kiezen als een doos smakelijke pralines. Zo een met die bronskleurige papiertjes tussen de bonbons die je die laag na laag oppeuzelt. De hoofdstukjes zijn kort en krachtig waaronder enkele heel persoonlijk of geïrriteerd. Raes ontrolt de geschiedenis van Logos (en van zichzelf) via de vele ontmoetingen met vernieuwers, creatieve geesten en ook anderen. Sommige stukjes getuigen van geduldig opboksen tegen de onzekerheid en/of betweterij van beleidsmakers.

Er gebeurde veel tussen de kleine revolutie van mei '68 en december 2018. Nu lijkt het alsof zich langzaam een contra-revolutie voltrekt. Een mens keert al te graag de blik nostalgisch terug naar een vroeger waarin alles behapbaar leek en een God of zo, als een goede huisvader zijn huis bestuurde – hoe wreed en oneerlijk dat ook vaak was. Het 'nu' laat zich nooit behappen, i.t.t. de verhalen achteraf. De belofte van de futuristen ten spijt, bracht de vooruitgang niet alleen hoop. Gelukkig staart niet iedereen in het donker. Werken aan een toekomst is durven vernieuwen.

En open genieten van het nieuwe. Genieten van de verrassende uitvindsels van de dekselse Godfried-Willem Raes.

YOLO...

In gesprek met Godfried-Willem Leibniz... euh... Raes¹

“Als ik mijn volledig verhaal had willen doen was het zeker 500 bladzijden geweest”, antwoordde de componist toen ik hem complimenteerde met zijn vrij volledige boek Logos@50.

En zo vertrok het gesprek dat dwaalde van “Pier naar Pol”. Het lijkt wel of Godfried-Willem Raes zelf een boek is al kan je niet altijd kiezen welke bladzijden je wenst door te lezen. Zo belandde ik al meteen van het Japans – mijn interesse - bij Mao of, hoe kan het anders, de robots. De vooruitstrevende Geest van '68 hangt nog in huis als de gesausde tabaksgeur die nu huiselijk geurt. Ik voel me meteen op mijn gemak.

Over Japan, flexie en ritmiek

Ik had nog veel meer kunnen vertellen over de etnische muziek van Japan of Thailand en de achtergronden van die fantastische cultuur. We zijn er vaak geweest. Ik heb zelfs lessen Japans gevolgd om me een beetje verstaanbaar te maken. Ik wenste niet de toerist uit te hangen maar zo veel mogelijk door te dringen tot de kern van de lokale cultuur wat in Japan niet eenvoudig is. Het gaat er allemaal via introducties. Men stelt je voor maar tenslotte bouw je langzaam contacten op.

Omdat het formeel en afstandelijk is, kan je best de rituelen kennen. Een beetje inzicht in de structuur van de taal lijkt me handig. In feite is de syntax in het Japans doodeenvoudig maar je moet het wel weten. Men gebruikt er bijvoorbeeld andere telwoorden al naargelang het object dat men telt: mensen, dieren, en dingen als bijv. tafels.

Een object bestaat niet zonder een plaats te hebben. Dus een Japanner moet altijd zeggen: het is die tafel hier of die stoel daar. Wij hebben abstracte begrippen maar voor hen hoort een plaats bij het woord.

Dat heb je in het Chinees ook: een eigenschap op zich kan niet bestaan. Een eigenschap is altijd gebonden aan een object. Wij hebben de verzelfstandiging van een eigenschap en kunnen zeggen: een hondje is lief, een baby is lief. Dus zal er wel zoiets als liefde bestaan. Liefde is dus een construct van de taal. Voor een Japanner of Chinees is het steeds liefde van of voor iets.

Een eigenschap kan men niet zonder ding denken. Een Chinees kan niet zeggen ‘het gevaar’ want ‘gevaar’ bestaat niet op zich. Vandaar dat we in de jaren zestig, toen alleman Mao Zedong moest gelezen hebben, verbaasd lazen: “het kapitalisme is een papieren tijger”. Dat stond zo in alle vertalingen. Waarom staat er niet: het kapitalisme is een gevaar? Dat kan een Chinees slechts middels een beeld stellen. Een tijger uit papier is geen echte maar hij kan wel net als papier bijvoorbeeld ontbranden. Daarmee is het gezegd. Dat heeft te maken met de structuur van de taal. Eigenlijk hebben de vertalers er slecht aan gedaan met dat allemaal letterlijk te vertalen.

¹ Godfried-Willem werd genoemd naar de grote Duitse filosoof en wiskundige Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646 – 1716). Deze grote mijnheer was onder meer ook natuurkundige, historicus, rechtsgeleerde en diplomaat. Terwijl Isaac Newton de zwaartekracht bedacht en de nodige wiskunde ervoor uitvond. Bedacht Leibniz nagenoeg hetzelfde - maar beter, heb ik gelezen: het betreft een stuk wiskunde dat we benoemen als calculus, analyse, of differentiaal- en integraalrekening. Leibniz vond het begrip infinitesimaal uit dat we kunnen omschrijven als een oneindige klein stukje op een kromme (dat dan theoretisch recht is) om de oppervlakte onder die kromme te berekenen door deze oneindige reeks rechten op te tellen. Hij schijft erover aan Bartholomeus des Bosses: “infinitesimalen zijn mentale functies....” M.a.w., het is niets meer dan een idee, die oneindigheid, en Godfried-Willem zou eraan toevoegen, net als God. (geciteerd uit: MacDonald Ross, G. [1984], “Leibniz”, Ned. Vertaling 2001, Lemniscaat, p. 42.

En muzikaal?

Wat me opvalt in de Oosterse en vooral in de Japanse traditionele muziek, is dat die vaak geen periodiek ritme heeft. Veel van die muziek gaat niet van [ritmisch] 1 2 3 4, maar heeft een losse tijdsverdeling:

[Traag en dan steeds sneller]

Tak - tak - tak tak taktaktak toededoelum.

[GWR gebaart het wegvliegen van noten in het toenemende onregelmatige ritme]

Dat is traditionele muziek en geen avant garde! Daar heeft het niets mee te maken. Die tijdsverdeling kennen wij in onze muziek niet. Bij ons zit het altijd in een maatsoort, in een metrisch raster - behalve experimentele dingen. Japanse muziek is echter erg eenvoudig en meestal pentatonisch of zoiets. Men speelt met weinig intervallen maar heel veel micro-inflecties. Zoals bij de shakuhachi [een Japanse fluit vooral door zen-boeddhistische monniken bespeeld].

De weinige hoofdnoten omspeelt men. Die flexies noteert men niet. De monnik dient bij de meester in de leer te gaan voor jaren. Net zoals in onze klassieke partituren is een partituur een indicatie.

Bijvoorbeeld de automaat, robots, doen niet hetzelfde als menselijk uitvoerders. Als in een klassieke partituur een vier zestiende noten achterelkaar genoteerd staan, dan speelt niemand dat zo want je kan dat niet spelen. Er staat bijvoorbeeld dat je een do moet indrukken voor de duur van een zestiende noot en dan nog een keer voor de duur van een zestiende noot. Als je dat echt doet, hoor je een achtste noot. In de notatie staat niet dat je je vinger moet opheffen en dus een rustje moet spelen: in werkelijkheid worden dat 32^{ste} noten. Elke muzikant weet dat maar niemand staat er ooit bij stil. Als je die partituur aan een robot of een speelautomaat geeft hoor je geen zestiende noten maar vierde noten. De automaat speelt dat helemaal juist.

[Lacht]

Vernieuwing is zo oud als de vorst...

Bij hedendaagse Japanse componisten, ook bij diegene die meer westers schrijven, vindt men steeds traditionele invloeden. En als ze zich het idioom van die Westerse post seriële muziek van de Darmstadt school eigen maken, componeren ze radicaler dan Pierre Boulez of Karlheinz Stockhausen.

Wiskundig?

Ach, nee bedacht. Alle muziek is bedacht! [geërgerd] Dat is weer zo'n mythe waar we mee zitten in de hedendaagse muziek: het is wiskundig omdat er berekeningen inzitten.

Precies alsof er in Bachs muziek geen berekeningen zitten. Er is samenhang en dat is algoritmiek. De romantische idee - je kent het wel - dat muziek uit de buik of de ziel moet komen, is niet meer dan een boutade. Ik vrees dat we zo uitkomen bij het meest uitgesproken academisme en conservatisme.

Als je een compositie niet bedenkt en je laat het gewoon uit je opwellen dan krijg je al je conditioneringen terug. Van kindsbeen af aan zijn we voortdurend omringd door muziek met 1-4-5 verbanden en 1, 2, 3, 4 tellen. Zo dat wat men je met de paplepel inlepelde, opwelt uit die 'romantische' ziel.

Je kan dat helaas niet meer wegdenken want muziek is vandaag overal. Vroeger kon je slechts luisteren wanneer ze werd uitgevoerd. En dan zitten we in de 16^e, 17^e eeuw. De technische reproductie van muziek heeft volgens mij veel kapot gemaakt, t.t.z. het heeft originaliteit wel zeer

moeilijk gemaakt. Door je waardepatroon te vergroten, kan je eraan ontsnappen. Een van de middelen daarvoor is een technische en formele benadering van muziek. Met die bagage kan je experimenteren.

Schoonheid is wat bekend is?

Zelf ben ik nooit geïnteresseerd geweest in schoonheid op zich. Ik tracht iets zo boeiend mogelijk te maken zodat het ook een verrijking oplevert aan muzikale werelden... Desnoods moet ook het publiek een inspanning leveren.

Ooit was originaliteit een eis. De opdrachtgevers wilden telkens weer een nieuw stuk. Bach moest ook niet afkomen met elke week dezelfde cantate. "Beste keurvorst, die was toch mooi, gaan we die nog een keer spelen?" Ah nee! Hij werd betaald om een nieuwe te maken. Dus schreef hij elke week een nieuw stuk. Er werd niet gerecupereerd, tenzij uit de eigen techniciteit en eens een thema. De vorst zal het toch niet opmerken. [Lacht] Dat deden Lully en al de anderen ook want ze werden geacht van nieuwigheden te zoeken. Meegaan met de tijd en vernieuwen.

Eind 18^e begin 19^e eeuw begon men muziek te verkopen in de vorm van concertticketjes en zo. Dat is relatief recent in de geschiedenis.

Als je muziek als koopwaar aanbiedt, dood je de vernieuwing. Je kan niet iets verkopen wat onbekend is. Marketing is commercieel. Als je iets nieuws aanbiedt, verkoop je de mensen een kat in een zak. Wat ze kennen, vinden ze goed. Het nieuwe wordt onverkoopbaar.

Dat hebben we in de 19^e eeuw gezien toen heel het concertleven reproductief werd. Het solistendom kwam op. En nu maak ik een sprong als ik verwijst naar Franz Liszt [1811 - 1886]. Hij verkocht zijn virtuositeit gekoppeld aan gekende stukken en melodieën. Dus speelde hij in zijn concerten variaties op Verdi en op Wagner. Wat de mensen kenden. Dan deed hij daar zijn ding mee. Het concertleven draaide rond het solistendom.

En symfonieën?

Vroeger werd een symfonie nooit als een geheel uitgevoerd. Men knipte die in verschillende delen. Daartussen kwam misschien een clown, een balletshow, een vaudeville of een ander orkest spelen. Mensen wilden zich niet vervelen. Een concertprogramma van mid-19^e eeuw duurde zo'n vier a vijf uur. Er stond bijvoorbeeld een symfonie van Beethoven geprogrammeerd. Men speelde het in stukjes want dat was commercieel. De arme Beethoven heeft nooit een symfonie in zijn geheel gehoord.

Nu programmeert men bij een nieuw werk altijd bekende stukken. Bij ons kwam dat omwille van de subsidies. Er is op een bepaald moment de verplichting gekomen om een zeker percentage nieuw werk van eigen bodem te programmeren. Ik heb lang bij de filharmonische vereniging [Brussel] gewerkt, het publiek vraagt niet om nieuw werk. Ze ergeren zich er meestal aan. Een stukje Piet Swerts kan nog maar als je er iets echt experimenteel bijzet, krijg je een halve opstand. Je zal nooit een programma vinden met een symfonie van Beethoven en dan een stuk van Xenakis in.

En met Xenakis komen we in '58, waar techniek, architectuur en muziek een bijzondere betekenis kregen.

Ja Xenakis was een grote meneer vond ik. Altijd een enorme bewondering voor gehad. Ik heb hem persoonlijk gekend, jammer dat hij op het einde dementeerde. Maar die werken eind jaren 50 en tot jaren 70 Pithoprakta, Eonta, Pléiades enz. zijn allemaal geniale stukken.

In 1958 was het ook jouw eerste ontmoeting met Iannis Xenakis [1922 – 2001] op de Expo.

Ja dat is een bijzonder verhaal wat ik ook kort uit de doeken doe in mijn boek. Mijn ouders zongen in de Gentse Oratorium Vereniging. De Expo was zo'n typisch Brusselse toestand: La Belgique, ça se presente en Français. Maar er waren een paar Vlaamse dagen. En daar speelde men Vlaamse muziek zoals August De Boeck [1865 – 1937] en wat weet ik allemaal. En dat Vlaams koor waarin mijn ouders zongen werd ervoor gevraagd. Ze moesten er regelmatig voorstellingen geven.

Ik was toen 6 jaar. Ze namen me mee en deponeerden me in de kindertuin. Dat was een pijnlijke en zielige vertoning want ik deed niets dan huilen. Die brave meisjes van de opvang spraken natuurlijk alleen maar Frans. Ik ben Duits van afkomst dus ik sprak Nederlands en Duits maar geen jota Frans. Die meisjes van de kinderopvang hadden een geniaal idee: ze brachten me naar het Nederlands paviljoen. En dat was het gebouw dat door Xenakis gebouwd was onder de naam van Le Corbusier. Edgar Varèses [1883 1965] *Poème électronique* speelde er. Ik mocht op de eerste rij zitten en hoorde de Poème verschillende keren en dat avond na avond. Sessies van uren aan een stuk tot de koorconcerten voorbij waren. Dat heeft een diepe indruk op me gemaakt. Voor mij was dat een wonderbaarlijk wereld waar ik me pas later bewust van werd.

Ik ben al van in mijn jeugd met geluiden bezig geweest maar pas in de jaren zestig is mijn frank gevallen. Geluiden waren fascinerend los van het feit dat het soms muziek was.

Kleine burgerjongetjes worden altijd op een muziekschool ingeschreven zeker? Ik moest sowieso piano leren. De werelden van het Poème Électronique en die pianolessen op het conservatorium verschilden totaal. Als zesjarig jongetje kende ik wel wat klassieke muziek maar had nog niet die culturele 'background'.

Bij mij thuis speelde alleen maar klassiek: Bach, Telemann en weet ik veel tot en met de negentiende eeuw. Popmuziek was taboe: dat lawaai dat moet uit! Ze waren met klassiek bezig en zongen in een koor. En ik zong ook. Ik ben een van die zeldzame exemplaren die de Matheus passie heeft gezongen in alle stemmen.

Klassieke, maar geen opera

Opera daarentegen, was niet populair bij ons thuis. Dat was een beetje gejammer. Van zodra Etienne Van Neste (1918-1974) eraan kwam met zijn radio-uitzending 'Opera en Belcanto' met [zingt] het slavenkoor uit Fidelio van Beethoven, moest de radio uit. Dat was niet te pruimen. Dat heb ik nog altijd: een afkeer van opera, van zodra ze hun mond opendoen: dat geklaag. Het is zo'n kunstmatig genre. Ik heb veel opera's gezien dus moet je niet denken dat ik er niets van ken. Met Monteverdi's Orfeo of zelfs Mozart heb ik geen problemen.

Maar belcanto! Verschrikkelijk! Een flauw verhaal met altijd hetzelfde boy-meets-girl thema dat leidt tot een onmogelijke liefde. Het is mislukt toneel zonder spanningsboog dat met haken en ogen aan elkaar hangt. Je kan het amper volgen omdat ze het zingen. Een zangeres die je kan verstaan is extreem zeldzaam, behalve in de oude muziek. Maar bij die eindeloze recitatieven denk ik: we weten het al!

Echte hedendaagse opera is heel zeldzaam. Er zijn de pseudo-hedendaagse: Piet Swerts heeft er twee gemaakt... André Laportes (°1931) *Das Schloss* (1986) is niet te pruimen.

Karel Goeyvaerts (1923-1993) moest dat recenseren voor radio 3 maar hij liep niet zo hoog op met Laporte. Hij schreef: "het is zeer coloristisch georkestreerd". Maar dacht dat het een draak was met overbodige pathos, kortom een verloren zaak...

Zijn eigen opera, *Aquarius* was ook een onmogelijke productie. Niet dat hij ziek zou zijn in het bedje van Laporte of Swerts – zelfs Van Parijs. *Aquarius* is veel te statisch. Er gebeurt niets. Er is geen

scenische opbouw. Goeyvaerts had geen enkele theatrale scène voor ogen. Het zijn muzikaal sterke diapositieven in een concertante uitvoering. Ze hebben het ooit uitgevoerd met de zangeressen op van die hoge poten, Ik heb dat in Leuven gezien.²

Er zijn andere opera's waarop ik verzot ben. Het 'Staatstheater' van Mauricio Kagel maar dat kan je dan weer geen opera noemen want er zit geen orkest in en het zijn geen zangers. Er is bijzonder veel te zien en het is geestig maar het is geen stuk voor een operahuis.³

Eerder Faust dan Mefisto

Je hebt zelf een opera geschreven...

Ja dat is waar maar hij is nog nooit gespeeld, enfin, ik zal hem nooit afwerken. Het is bijna af.

Het is voor robots natuurlijk! [lacht]

In de opera, gebaseerd op Goethes Faust, gebeurt er van alles. Ik ben nogal een Goethe-fan want de dichter balanceert met de afwijzing van het geloof. Trouwens de meest sympathieke figuur is zonder twijfel Mefisto [De duivel]. Faust niet. Faust is ziek. In die tijd kon Goethe het niet schrijven maar tussen de lijnen door laat hij uitschijnen dat hij een atheïst is – of pantheïst.

In het tweede deel van Faust maakt hij gebruik van de klassieken. Het eerste boek hadden ze verkracht tot een sentimenteel verhaal van de oude man die het wil aanleggen met een jong meisje. Dat is wat Charles Gounod [1818 – 1893] ervan maakte [in 1859]. Die kende geen Duits en baseerde zich waarschijnlijk op een samenvatting van een Franse vertaling. Alles zat erin om een opera te maken: een duel, een drankje, een liefdesscène...

Het tweede deel is complexer. Bijvoorbeeld met de homunculus historie waarbij de mens in hybride het leven schept. Dat is in feite het privilege van God. Dat ligt me nauw aan het hart omwille van het ontwikkelen van mijn robotorkest waar sommigen niet mee om kunnen. In onze cultuur is het scheppen uit het niets een privilege van God. Dat staat zo in de Bijbel en in de Koran. Van zodra de mens zich een schepper van leven waant, overtreedt hij een goddelijke wet. Dat gaf aanleiding tot de verhalen van de Golems, die grote tot leven gewekte mensen uit klei vallen altijd aan. Ze storten in en de maker sterft. Ook bij Frankenstein keert de schepping zich tegen zijn maker. En dat merk je steeds als het gaat over robots of artificiële intelligentie. Mensen hebben er schrik van.

In Japan spelen ze met robots want daar hebben ze geen angst voor robotica. Zij weten, dat 'God' niets anders is dan een menselijk construct. Een machine is eigenlijk een verlenging van ons lichaam zoals een instrument. Een verderzetting van de werktuigkunde die we al minstens 800 jaar beoefenen.

Zij vrezen dus niet dat de robots intelligenter worden dan de mens?

Nee. Die mogelijkheid dat het ooit zo kan zijn, is voor hen geen punt. Trouwens daar staan we nog heel ver van af. Ik sluit het niet uit. Wat ik wel uitsluit, zij het met enige voorzichtigheid, is dat de mens op een bepaald ogenblik machines maakt die ons overtreffen. Of ze ooit zichzelf kunnen ontwerpen en reproduceren? Dat is een ander paar mouwen. Dat is nog een niveau hoger.

² Aquarius werd zo'n 10 jaar geleden hernomen in de Vlaamse Opera met Warre Borgmans in een concertante versie waar de zangers op een soort van grote en hoge kinderstoelen zaten.

³ Mauricio Kagel (1931-2008): chamber musical theatre piece in one act for speaker, mime, singer, and three instrumentalists. (1959/1960).

Het robot orkest

Natuurlijk is dat ook een van de kritieken en deels de reden waarom we onze subsidie verloren zijn. Het lijkt alsof men het niet wil.

De adviescommissie argumenteerde ook dat we niet vernieuwen. We doen al zo lang robots. Dat staat letterlijk in het verslag. Het is een absurde opmerking. Precies of je kan zo eens voor enkele weken robots bouwen en dan is dat bekeken. Het is een project in ontwikkeling. Ik probeer ook altijd nieuwe automaten te maken en oude te verbeteren. [met veel ergernis] Je kan dan ook bij een schilder stellen dat hij al een schilderij heeft gemaakt. Wat een flauwekul.

We hebben dit jaar [2018] heel wat producties waaronder een aantal kinderprojecten die o. a. op reis gingen doorheen Frankrijk. En de Pneumafoon, een ouder project met luchtkussens, vaart nu op zee en zou terug zijn uit Ottawa in Canada in april. Het is een grote container want het project beslaat 300 m². Dat is een project dat we gemaakt hebben in de vroege jaren '80 en dat nu 38 jaar oud is. En dat loopt nog. Laatst was ik er mee in Antwerpen en in Bozar. Er kwamen ouders die vertelden dat ze dat zeker moesten laten zien aan hun kinderen. Daar heb ik als kind zelf nog mee gespeeld, vertelden ze. Er zijn niet veel artistieke producties die zo lang blijven lopen.

Een ander interactief project, waarvan op Youtube een filmpje staat, laat kinderen interageren met de robots.

Ja, dat zal ik nog demonstreren. Ik heb radar- en sonarinstallaties die beweging traceren. Door te bewegen kan je hen van alles doen spelen. Ze luisteren a.h.w. naar muzikanten en zo kan je er improviseren. Je kan ook dansen. Ze zijn dus volledig interactief. In concertverband doe ik het live.

Het dansen zelf stuurt de technologie aan en niet omgekeerd. Het systeem kijkt naar de expressieve, expansieve of vertragende bewegingen en vertaalt die in overeenkomstige muzikale passages. Zo kan je echt muzikaal werken.

Een van de problemen met robotica is dat je je live performance aspect kwijtraakt. Je draait aan een knopje en hij speelt zijn stukje. Ik ben eigenlijk een podiumbeest en probeer de mensen te verleiden. Als je alleen maar automaten doet, kan je dat niet doen. Die interactiviteit is fundamenteel belangrijk in een concert. Door die interactie met bijvoorbeeld muzikanten behoud je de toekomst van de musicus.

Zo red ik het metier van muzikant. Ik heb conservatorium gedaan en allerlei instrumenten bespeeld. Het ambachtelijk leren beheersen van een muziekinstrument wordt meer en meer een anachronisme. Let wel, ik ben daar niet tegen. Maar een instrument bespelen is een permanente bron van ergernis. Je moet dat blijven oefenen. En als je ouder wordt, willen die vingers niet meer mee.

Op een goede dag val je van de fiets en die viool waarvoor je zo vele uren studeerde, kan je niet meer spelen omdat je linkerhand onbruikbaar werd. Uren studeren en niet beter worden dan historische voorbeelden?

In de plaats dat ik mij als musicus moet bezighouden met de mechanica van het bespelen van een instrument, laat ik mijn robots het juist intoneren. En een boel expressieve dingen bereiken. Zo koppel je het instrument los van de motorische input. Vroeger was dat noodzakelijk verbonden maar ja, maar dankzij radar en sonar, lukt het vrij goed om expressief relevante dingen te doen. We vertalen de menselijke motoriek in informatiestromen die je dan toepast op klankgeneratoren. De ambachtelijkheid van het bespelen van de instrumenten verschuift naar de robots maar de input blijft bij de mens die het programmeert of beweegt. Dat is de bonus en de filosofie van het orkest.

Ik meende dat het gewoon robots waren die muziek speelden...

Als je de robots geen instructies geeft hoe ze het moeten spelen (crescendo, pizzicato) dan is dat niet te aanhoren. Dat klinkt zo mechanisch als een draaiorgel of een Decap.⁴

De ponskaarten van vroeger waren uiterst primitief. Een gaatje of geen gaatje. Als er een gaatje was speelt er een noot. Aan-uit, puur binair. Dus klinkt dat mechanisch. Maar met mijn machines is dat niet zo. Deze kunnen onnoemelijk veel nuances maken. De piano speelt van pianissimo tot forte en dan nog met alle vingers totaal onafhankelijk wat geen enkele menselijk pianist ooit zal kunnen doen. Hij kan er 88 gebruiken met bovendien onbeperkte polyfonie.

Als je zo'n dingen programmeert en laat spelen, vinden de mensen dat vreemd. Je hebt geen model meer waaraan je je kan spiegelen. De player piano studies van Conlon Nancarrow [1912 - 1997] gaan tot achtendertig noten polyfonie. Je zit meteen in een andere wereld. [terug te vinden op YouTube].

Orakelende orgels, robot-orkesten avant Godfried-Willem Raes

Stravinsky

De idee om robots te gebruiken in de muziek is niet origineel. Dat idee gaat terug naar het begin van de 20^{ste} eeuw waar een heel aantal componisten al droomden van automatische muziek. Een van de voorbeelden was Igor Stravinsky die het niet altijd kon hebben dat muzikanten altijd probeerden een interpretatie aan zijn muziek te geven. Hij zei altijd: de noot spelen, punt!

Hij wenste het Ego en de romantische aanzwelling uit de muziek te bannen. Vandaar dat *Les Noces* [1917 en als ballet premiere 1923] geschreven was voor 8 pianolas (player piano's). De zangers stonden in het midden. Men had de componist beloofd dat het geen probleem zou zijn om acht automatische piano's te leveren en de rollen te prepareren. Toen ze dat de eerste keer probeerden, bleek - oh drama - dat die niet konden samenspelen. Men kon ze niet synchroniseren. Zo'n pianola werkt met pedalen zoals bij een oud harmonium. Door die pedalen te trappen blaas je lucht aan die de rol doet draaien. Maar het tempo waarmee je pedaleert heeft niet te maken met het muzikaal tempo. Als je Stravinsky een beetje kent; het komt erop aan dat het metrisch juist is. *Noces* werd een kakofonie. Hij heeft het laten rusten en dan herschreven met een orkestratie om het toch maar niet verloren te laten gaan.

En wij hebben die originele versie voor machines terug gemaakt! We hielden wel rekening met de latere orkestratie. Wij hebben een volledige automatische blazerssectie en piano's. We voerden het trouwens uit met zang en dansers.

Brecht en Weill

Een ander voorbeeld is *Die Dreigroschenoper* van Kurt Weill en Bertolt Brecht⁵ Oorspronkelijk staat letterlijk in het libretto: "Die Leuchte auf die Orgel an."⁶ Waarop slaat dat, denk je? Het was de bedoeling van Brecht om een wagenspel te maken en een groot dansorgel te gebruiken; geen muzikanten. Een klein aantal acteurs zou de verschillende rollen spelen. Weill zag het niet zitten om al die papierrollen te maken. Bovendien bleek de huur van zo'n draaiorgel wel heel duur. Toen

⁴ **Decap** Antwerpen en Herentals; opgericht door Aloïs Decap 1902 maakte vooral draai- en dansorgels. Een bekend voorbeeld staat in café Beveren (Antwerpen). Decap maakt ook het Decap Beat Machine, zeg maar een techno-orgel.

⁵ Die Drie Stuiver Opera uit 1928 is een bewerking van de Beggars' Opera van Gay (libretto) en Pepusch (muziek) uit 1728; zie ook <https://www.logosfoundation.org/projects/DreiGroschenoper/dreigroschenoper.html>

hebben ze een samenraapsel van muzikanten gevonden die elk drie à vier instrumenten bespeelden. Dat moet je met een modern ensemble niet proberen. Het werd dus herschreven op het lijf van een aantal amusementsmuzikanten die in de cabarets van Berlijn actief waren. Dat bleek goedkoper dan de huur van een draaiorgel.

Die muziek was origineel en de dissonanten in de ouverture mogen er wel zijn. Dus dat hebben we ook in de orkestratie gestoken. Wat in de partituur staat, steken we erin met kwarttonen.

Dat moet een beetje vals klinken. Mijn instrumenten zijn doorgaans traditioneel gestemd maar verschillende kunnen gelijk welke inflectie spelen. Ook reine stemming of een ander toonsysteem.

Robots planten zichzelf niet voort maar, reizen de wereld rond.

Of ik opvolgers heb? Op de Stichting werken verschillende mensen, maar niet om de robots te maken. Daarvoor moet je een aantal vaardigheden in een persoon combineren: lastechniek voor de chassis; draaien en frezen om bijvoorbeeld de fluiten van een pijporgel te maken; solderen en zelf een de PCB [Printed Circuit Board] ontwikkelen en dan de microprocessors kunnen programmeren enz.

Bovendien heb je expertise nodig in muziek want je moet weten hoe die instrumenten bespeeld worden. Ik speel geen fagot. Hoewel ik best wel weet hoe een fagot werkt, kan ik best een fagottist vragen hoe een bepaalde noot gespeeld wordt of hoe je een bepaalde overgang maakt. Om dat te automatiseren heb je heel wat inzicht nodig of het wordt een kinderspeeltje.

Zijn er nog muziekrobotbouwers?

Ik heb vijf collega's over de hele wereld maar het grootste probleem is dat hun automaten geen orkest vormen.

Gehrad Trimpin (*1951 in Duitsland) in Seattle is een van de beste maar hij verkoopt zijn prachtige machines. Ze bevinden zich allemaal in musea of in publieke verzamelingen. Hij produceert ze en geeft dan een aantal stukken mee die de automaten kunnen spelen. Dat is het, zonde. Ik ken hem goed en heb het met hem gesproken. Ja maar, verdedigde hij zich, ik moet toch ergens van leven. In Amerika bestaan al helemaal geen subsidies. Niet verkopen, betekent geen inkomsten. Ook ik heb er een aantal in opdracht gemaakt, maar ik werk zeker zes maanden aan een machine.

Dit robotorkest is het grootste samenhangend orkest wereld, maar ik ben niet diegene die het meeste machines heeft gemaakt. Dat is wellicht **Jacques Rémus** uit Parijs.

Die heeft ook leuke machines maar alleen hij kan ze bespelen. Hij treedt er mee op maar verkoopt ze niet.

De interfaces van zijn machines zijn uniek en niet bruikbaar voor derden, die van mij niet. Elke componist kan hier komen met zijn partituur. Mijn orkest kan dat spelen. Alles is technisch gedocumenteerd en er zijn *manuals* waar alles tot in het laatste detail beschreven staat. Het is een open systeem. Vorige week nog creëerden we een stuk van Heleen Van Haegenborgh. We hebben elke maand een concert waar telkens nieuwe stukken worden gebracht: Joris de Laet, Luc Brewaeys... tot nu toe toch al een 80-tal componisten. Dat doen we nu al bijna 20 jaar en levert een

⁶ Uit de regieaanwijzingen: *Vor den Vorhang treten Herr und Frau Peachum und singen. Song beleuchtung: goldenes Licht. Die Orgel wird illuminiert. An einer Stange kommen von oben drei Lampen herunter, und auf den Tafeln steht: en dan volgt de Anstatt daß Song.*

repertoire van ongeveer 3000 stukken. Het enige probleem is dat er weinig organisatoren zijn om het hele orkest te vragen. In feite kost dat niet zo veel en is qua grootteorde waarschijnlijk goedkoper dan een symfonisch orkest. Met eenzelfde podiumoppervlakte van zo'n orkest levert dat een vrachtwagen van 20 ton. Het is niets voor de kleine organisator dus gebruiken we een beperkte bezetting van meestal van 8 tot 12 robots. Maar dan moeten we telkens een orkestratie zoeken die voor die speciale selectie werkt.

Logos

Logos staat niet voor het woord van God of het tijdschrift van de Loge, maar voor de oude Grieken betekent het ratio en verhouding, de wet, de waarde van de samenhang.

Logos, waaruit Stichting Logos groeide, ontleende zijn naam aan het eerste stuk dat Godfried-Willem Raes ooit schreef in opdracht van Norbert Rosseau (1907 – 1975) die toen het seminarie moderne componeertechnieken gaf. Op de auditie in 1968 waar de stukken van de studenten werden gespeeld kwamen wij laatst. De muzikanten speelden elk in een verschillend tempo en die tempi verhieldden zich tot elkaar als priemgetallen. Daarvoor ontwierp ik een automatische dirigent gemaakt van flip-flop schakelingen die lichtjes ritmisch bedienden. Die brandden af en aan op de pupiters, een lichtorgel avant-la lettre. We hadden succes bij de toneelafdeling maar...

Ons werk veroorzaakte een schandaal. Zowat alle docenten en studenten waren kwaad. Er kwam zelfs een recensie over de hele auditie in de krant met als titel "in cauda venenum" [het venijn zit in de staart]. Daarop werden we buiten gegooid: "De studies van Raes gingen nooit tot een muzikaal resultaat leiden."

Logos werd de geuzennaam van ons ensemble: "Dat zijn die gasten die logos gespeeld hebben".

Het gesprek waaiert nog verder uit over het Nederlands met de vervelende *inconsequente* spelling. Allemaal door toedoen van oud-minister Van Den Bossche (°1947), wist GWR, die vond dat de *konsekwente* spelling de afstand tussen Vlaanderen en Wallonië alleen maar zou vergroten.⁷ Of dat helemaal waar is kon ik niet uitpluizen maar het toont het *taalactivisme* van de muzikant. Godfried-Willem Raes' ouders waren net zoals hij Vlaamsgezind en zijn als Duitsers in de tweede Wereldoorlog bij familie gaan wonen in Duitsland. Met alle gevolgen van de repressie na de bevrijding van dien. Lang verwijlen we niet bij deze voorgeschiedenis. Vandaag gaat het over de robots.

Tot slot

Al pratend nam Godfried-Mefisto Raes me opnieuw mee naar de tetraëder. Deze keer schalden de kleine golems Weills ouverture van de Drie Stuivers Opera met de bedoelde dissonanten en al. Ondertussen stopte hij zijn pijp. Ik kreeg goesting in de hele opera, maar de schepper had andere plannen. Hij stak de brand in de tabak. Ik nam enkele foto's van de meester. Dan installeerde hij fier een kleinnood vooraan in het midden van de *schauplatz*. Een radar & sonar, zo blijkt, die allerlei bewegingen oppikt. Van zodra hij weer vanachter de steunpilaar (waar de computer staat)

⁷ Misschien herinner je je nog dat tot in de jaren tachtig men vaak kon kiezen tussen k of c. Wel, deze progressieve spelling met de k waar de c als k klinkt wenste men door te trekken. Een consequente spelling kent men in veel talen (Italiaans, Hongaars, ..., en ook Duits). Maar velen huiverden bij de gedachte aan Odeklonje, sjampo of klakson. In een artikel in Onze Taal van 1994 (2/4) schrijft Peter Burger: *De ergste nieuwlichterij gaat dus niet door*. Waarop de schrijver minister Van Den Bossche aan het woord laat: "Het voorstel voor de bastaardwoorden is niet maatschappelijk aanvaardbaar". Dus diende GWR zijn boek in de gangbare inconsequente spelling te schrijven.

verscheen, speelden zijn creaties plagerige noten als roerige leerlingen in een klas. Dan nam hij de regie over. Het orkest gehoorzaamde gewillig aan hun dirigent. Allerlei configuraties met al evenveel soorten bewegingen leverden ander sonoriteiten en ritmes – dansen kon ook maar dat demonstreerde hij niet.

Ik bewonderde de andere robots, toen we even later door de grote ruimte struinden. Een koebelleninstallatie (Vitello) leek warempel op een kalf. Een set deur- en alarmbellen piramidaal gemonteerd, gaven een klokkenspel ten gehore en niet het te verwachten gerinkel. Een cello rustte op twee metalen voeten (de zijne). Snel ronddraaiende plectrums (in de juiste frequentie) nemen de functie van de strijkstok en de bijhorende cellist over. Ondertussen toonde de uitvinder een set sirenes die hij tot de robot Balsi creëerde in opdracht van een theatermaker. Het leek een grote wonderkast. Wie de kans heeft moet Stichting Logos maar eens bezoeken tijdens een van de maandelijkse optredens.

Ik bedankte de kunstenaar uitvoerig voor zijn tijd waarop hij zei blij te zijn met de belangstelling. Ik stop zijn boek – nu heb ik er zelf een – en een cd vol tango's in mijn rugzak.

Als ik later weer door de straten van Gent wandelde, liep ik terug door het dagelijkse leven. Lichten kleurden de avond vrolijk. De Dampoortstraat met zijn diverse neringen bedacht de wandelaars met een eigen coloriet. Tenslotte stak ik de Dampoort over waar het verkeer altijd op het ritme van de verkeerslichten knort en puft. Ik liet me opslorpen in het fantasieloze station en hees me op een drukke trein. In mijn brein tingelden de robots, Mefisto.

Dit artikel verscheen in het programmaboek voor Passages VI, Sint-Niklaas, 17 februari 2019.